

МИСТЕЦТВО В КУЛЬТУРІ СУЧАСНОСТІ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА НАВЧАННЯ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

**ВИПУСК 5. ТОМ 1.
2025**

**Вінниця
2025**

Збірник присвячений розгляду теоретичних і практичних аспектів навчання мистецтва, а також об'єднанню різних підходів і досліджень щодо його ролі в сучасній культурі.

Збірник включено до переліку наукових фахових видань України категорії «Б» в галузі педагогічних наук, **за спеціальностями: 011 – Освітні, педагогічні науки, 014 – Середня освіта (за предметними спеціалізаціями), 015 – Професійна освіта (за спеціалізаціями)** (Наказ МОН України №920 від 26.06.2024 р.).

Зареєстровано Національною радою з питань телебачення і радіомовлення (Рішення № 1073 від 16.10.2023 року, Протокол № 23, ідентифікатор медіа R30-02566)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

ГОЛОВНИЙ РЕДАКТОР

Тетяна Зузяк, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

ЗАСТУПНИК ГОЛОВНОГО РЕДАКТОРА

Наталія Мозгальова, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ СЕКРЕТАР

Віктор Соловей, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Галина Івашків, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, Інститут народознавства НАН України, м. Львів, Україна

Марина Протас, доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник, головний науковий співробітник; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

Олег Чуйко, доктор мистецтвознавства, професор; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, м. Івано-Франківськ, Україна

Богдан Сюта, доктор мистецтвознавства, професор; Національна музична академія України П. І Чайковського, м. Київ, Україна

Ярослав Хачинський, доктор педагогічних наук, ад'юнкт, Поморський університет в Слупську, м. Слупськ, Польща

Олена Швець, доктор педагогічних наук, доцент; Національний лісотехнічний університет України, м. Львів, Україна

Ірина Швець, народна артистка України, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Володимир Черкасов, доктор педагогічних наук, професор, Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Ужгород, Україна

Алла Козир, доктор педагогічних наук, професор, Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Оксана Марущак, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Світлана Кізім, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Людмила Василевська-Скупа, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Тетяна Грінченко, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Катерина Кушнір, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Юлія Москвічова, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Наталія Кравцова, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Тетяна Белінська, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Світлана Роготченко, доктор філософії Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, м. Київ, Україна

Тетяна Коваль, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського (протокол № 9 від 19 березня 2025 року)

Засновник і видавець: Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

Рік заснування: 2023

Збірник публікується двічі на рік

Адреса редакції: 21100, м. Вінниця, вул. К. Острозького, 32

Email: arts@vspu.edu.ua

<https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts>

ISSN 3041-1009

e-ISSN 3041-1017

Обкладинка: Тетяна Голінська, «Барвистий подих»

**ART IN CONTEMPORARY CULTURE:
THEORY AND PRACTICE OF TEACHING**

COLLECTION OF SCIENTIFIC WORKS

ISSUE 5. VOLUME 1.
2025

Vinnytsia
2025

UDC 37.016:7(06)
H 35

The collection is devoted to theoretical and practical aspects of teaching art, as well as to combining different approaches and research on its role in contemporary culture.

The collection of research papers was added to the list of scientific professional editions of Ukraine, Category «B» in the field of pedagogical sciences, in specialties: **011 - Educational, pedagogical sciences, 014 - Secondary education (by subject specializations), 015 - Vocational education (by specializations)** (Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine . №920 26.06.2024 p.).

Registered by the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine (Decision No. 1073 of 16.10.2023, Minutes No. 23, media identifier R30-02566)

EDITORIAL BOARD

EDITOR-IN-CHIEF

Tetiana Zuziak, Candidate of Art History, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

DEPUTY EDITOR-IN-CHIEF

Nataliia Mozghalova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

EXECUTIVE SECRETARY

Viktor Solovei, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Halyna Ivashkiv, Doctor of Art Criticism, Senior Researcher, Ethnology Institute at the National Academy of Sciences of Ukraine, Lviv, Ukraine

Maryna Protas, Doctor of Art Studies, Senior research associate, Modern art research institute of National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Oleh Chuiko, Doctor of Art History, Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine

Bohdan Siuta

Doctor of Science in Art Studies, Professor, National Academy of Music of Ukraine Tchaikovsky, Kyiv, Ukraine

Jaroslav Chaciński Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland

Olena Shvets, Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Ukrainian National Forestry University, Lviv, Ukraine

Iryna Shvets, People's Artist of Ukraine, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine

Volodymyr Cherkasov, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Communal institution of higher education «Academy of Culture and Arts» of the Transcarpathian Regional Council, Uzhhorod, Ukraine

Alla Kozyr, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, National Pedagogical Dragomanov University, Kyiv, Ukraine

Oksana Marushchak, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Svitlana Kizim, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Liudmyla Vasylevska-Skupa, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Tetiana Hrinchenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Olena Vereshchahina-Biliavska, PhD of Art Studies, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Kateryna Kushnir, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Yuliia Moskvichova, PhD of Art Studies, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Nataliia Kravtsova, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Tetiana Belinska, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Svitlana Rohotchenko, PhD, Institute of Contemporary Art Problems of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Tetiana Koval, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Recommended by the Academic Council of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University (Minutes No 9 of March 19, 2025)

Founder and Publisher: Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University

Year of foundation: 2023

The Journal is published twice a year

Editorial Address: 32, Ostrozkyi str., Vinnytsia, 21100, Ukraine

Email: arts@vspu.edu.ua

<https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts>

ISSN 3041-1009
e-ISSN 3041-10

Cover image by Tetiana Holinska, «A colorful breath of life»

ЗМІСТ

Ольга Щолокова Основні напрямки фахової інструментально - виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.....	10-17
Олена Швець, Дмитро Коломієць, Юрій Бабчук Сучасна мозаїка в інтер'єрах як вид цифрового мистецтва	18-26
Тетяна Зузяк, Наталія Мозгальова, Тетяна Грінченко До питання фахової підготовки майбутніх учителів хореографії: герменевтичний підхід	27-35
Ван Яньлі Наукові підходи до формування умінь ансамблевого співу майбутніх учителів музичного мистецтва.....	36-43
Олена Верещагіна-Білявська, Олена Потоцька, Ярослав Хачинський Творча діяльність Ніколауса Гарнонкурта та Conventus Musicus Vienna у контексті розвитку руху історично орієнтованого виконавства	44-55
Чжао Юйлун Методологія синергетичного підходу як основа співацького розвитку студентів факультетів мистецтв.....	56-61
Сін Лу, Ольга Щолокова Методичні засади формування інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музики в процесі вокального навчання	62-69
Дмитро Замишляєв Теоретичні засади формування професійних компетенцій у процесі інтерпретаторської діяльності студентів класу ударних інструментів.....	70-78
Тетяна Коваль Формування мистецької компетентності майбутніх учителів початкових класів засобами театрального мистецтва.....	79-84
Ірина Шимкова, Світлана Цвілик, Оксана Марущак, Віталій Глуханюк Цифрова трансформація музеїв як інноваційний метод збереження та популяризації культурної спадщини України в контексті світових тенденцій.....	85-92
Владислава Фальченко Українські художники - фундатори становлення національної культури та професійно-мистецької освіти на зламі століть (XIX - XX ст.).....	93-98
Руслан Басенко Театр як педагогічна форма реалізації завдань цілісної освіти особистості у ранній новий час.	99-106
Тетяна Голінська, Віктор Соловей Роль кольору у формуванні емоційного сприйняття у живописі.....	107-114
Інесса Візнюк, Сергій Долинний, Анна Долинна, Катерина Волохата Творчість як шлях до відновлення: арт-терапія під час війни.....	115-122

Сергій Дубовик	
Вплив техніки «саші-моно» на сучасне мистецтво: традиції японської столярної майстерності в новітніх інтерпретаціях.....	123-128
Наталя ДРОЖЖИНА, Володимир Откидач	
Вокальна методика Елізабет Ховарт «THE TEACHER'S VOCAL POWER METHOD TOOLKIT» в проєкції на естрадний спів: аналіз та систематизація головних підходів в роботі над вібрато.....	129-137
Алла Владимірова	
Гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій у музичному розвитку особистості.....	138-144
Катерина Колеснік, Світлана Похила, Надія Комарівська, Інна Карук	
Гра як засіб гармонійного розвитку дитини старшого дошкільного й молодшого шкільного віку.....	145-150

CONTENTS

Olga Shcholokova Main directions of professional instrumental - performance training of future teachers of musical art.....	10-17
Olena Shvets, Dmytro Kolomiiets, Yuri Babchuk Modern mosaic in interiors as a type of digital art.....	18-26
Tetiana Zuziak, Natalia Mozgalova, Tetiana Grinchenko, The issue of professional training of future choreography teachers: a hermeneutical approach.....	27-35
Wan Yangli Scientific approaches to the formation of ensemble singing skills of future teachers of music art	36-43
Olena Vereshchahina-Biliavska, Olena Pototska, Jarosław Chaciński The creative work of nicholas harnoncourt and Concentus Musicus Vienna in the context of the development of the of historically orientated performance	44-55
Zhao Yulong Methodology of synergistic approach as a basis for singing development of students of art faculties	56-61
Xin Lu Methodological principles of forming the interpretative culture of the future music teacher in the process of vocal education	62-69
Dmytro Zamyshlyayev Theoretical foundations of the formation of professional competencies in the process of interpretive activity of students of the percussion class.....	70-78
Tetiana Koval Formation of artistic competence of future teachers of primary grades using theater arts.....	79-84
Iryna Shymkova, Svitlana Tsvilyk, Oksana Marushchak, Vitalii Hlukhaniuk Digital transformation of museums as an innovative method of preserving and promoting the cultural heritage of Ukraine in the context of global trends	85-92
Vladuslava. Falchenko Ukrainian artists - founders of the formation of national culture and professional artistic education at the turn centuries (XIX - XX centuries).....	93-98
Ruslan Basenko Theatre as a pedagogical form of realizing the tasks of holistic education of the personality in the early modern times	99-106
Tetiana Holinska, Viktor Solovei The role of color in forming emotional perception in painting.....	107-114
Inessa Vizniuk, Serhiy Dolynnyi, Anna Dolynna, Kateryna Volokhata Creativity as a way to recovery: art therapy during the war	115-122
Serhii Dubovyk The influence of the «sashi-mono» technique on modern art: the traditions of japanese carpentry in the latest interpretations	123-128

Nataliya Drozhzhina, Volodymyr Otkydach	
Elizabeth Howard’s vocal method “The Teacher’s Vocal Power Method Toolkit” in the context of pop singing: analysis and systematization of key approaches to vibrato training.....	129-137
Alla Vladymyrova	
A harmonious synthesis of traditional methods and modern technologies in musical personality development.....	138-144
Kateryna Kolesnik, Svitlana Pokhyla, Nadiia Komarivska, Inna Karuk	
Game as a means of harmonious development of children of elderly preschool and younger school age.....	145-150

УДК УДК 378.091.3:373.011.3-051]:[785:7.071.2

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-01)

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ФАХОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО - ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ольга Щолокова ,

Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

У статті визначаються можливості підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах виконавської компетентності за різними напрямками інструментального навчання. Зазначається, що удосконалення виконавської компетентності студентів та уміння її застосовувати у професійній діяльності засновується на різнобічній музичній освіченості і виконавській культурі, які в сукупності утворюють професійну якість. Наголошується на важливості виконавських навичок, які є важливим показником готовності до професійної діяльності. Відзначено їх педагогічну сутність, що полягає у мотиваційному, оцінному, теоретичному та практичному підході до виконавства як творчого процесу; у вмінні керувати та контролювати та власні дії та емоції з відповідною настроєністю на виконавську діяльність.

Автором обгрунтовується думка, що інструментально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва формується за такими напрямками: техніко-виконавськими; програмно-репертуарними; музично-інтерпретаційними; концертно-виконавськими. Така спрямованість інструментально-виконавської підготовки є стратегічно перспективною в сучасних умовах, оскільки знаходиться у сфері творчості музиканта-виконавця і дозволяє успішно розв'язувати професійні завдання.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, вчитель музичного мистецтва, виконавська компетентність, музична освіченість, інтерпретація музичних творів, музично-просвітницька діяльність.

UDC 75.071.1:929

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-01](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-01)

MAIN DIRECTIONS OF PROFESSIONAL INSTRUMENTAL - PERFORMANCE TRAINING OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART

Olga Shcholkova 

Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article defines and substantiates the possibilities of training future teachers of musical art on the basis of performance competence in various areas of instrumental education. For a teacher-musician, performing skills are an important sign of readiness for professional activity.

Their pedagogical essence consists in a certain motivational, evaluative, theoretical and practical attitude to performance as a creative activity, in controlling one's actions and feelings, managing them, which implies an appropriate attitude to the performance process. It is noted that the improvement of students' performing competence and the ability to apply it in professional activities is based on versatile musical education and performing culture, which collectively form this professional quality. The identified problem becomes particularly relevant in connection with the fact that applicants with different performing training enter music-pedagogical institutions. The author justifies that the instrumental and performing competence of the future music teacher is formed in the following directions: technical and performing (formation of the technique of playing a musical instrument, which involves sound-conducting skills and accuracy of sound-pitch intonation, coordination of hand functions and rationality of movements, mastery of various application techniques and strokes, metro-rhythmic sensitivity, the formation of musical-analytical thinking, the ability for self-analysis and self-improvement); program and repertoire (knowledge of the musical repertoire, the ability to independently select it for students of different age categories; the ability to perform methodical, artistic-pedagogical and performance analysis of musical works); musical-interpretive (the ability to perform interpretation and its direction in pedagogical activity). concert performance (readiness for musical and educational activities). Each direction has its own tasks, which must be taken into account at all stages of professional training. Such orientation of instrumental-performance training is strategically promising in modern conditions, as it is in the sphere of creativity of a musician-performer and allows to successfully solve professional tasks.

Keywords: instrumental and performance training, music teacher, performance competence, musical education, interpretation of musical works, musical and educational activities..

Постановка наукової проблеми. Одним із ключових завдань підготовки вчителів музичного мистецтва в різних галузях професійної освіти є досконале опанування виконавських навичок. Цей акцент зумовлений важливістю розвитку у студентів глибоких знань у сфері інструментального виконавства, а також необхідністю засвоєння відповідних умінь через осмислення та узагальнення власного виконавського досвіду та досягнень видатних музикантів минулого. Для педагога-музиканта виконавські навички є важливим показником готовності до професійної діяльності. Їх

педагогічна суть полягає у мотиваційному, оцінному, теоретичному та практичному підході до виконавства як творчого процесу, у вмінні контролювати та керувати своїми діями та емоціями, що передбачає відповідний настрій на виконавську діяльність..

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання теорії та історії музично-інструментального виконавства у різних видах діяльності відображені у працях українських (О. Андрейко, В. Апатський, С. Баштан, Г. Беклемішев, М. Давидов, О. Катрич, В. Козін, П. Круль, В. Москаленко, М. Михайленко,

І. Панасюк, В. Посвалюк, В. П'ятигорський, В. Сумарокова, А. Черноіваненко, І. Ямпольський) і зарубіжних музикантів-дослідників (G. Adler, Й. Гат, R. Ingarden, Н. Riemann, І. Войку, К. Флеш, Ф. Штейнгауз та ін.). Коло їх професійних інтересів зосереджувалося на дослідженні специфіки виконавського мистецтва на різних музичних інструментах, питаннях звуко-видобування та виконавської інтерпретації, розкритті особливостей національно-стильових детермінант мистецтва. Із цих позицій актуалізується проблема удосконалення інструментальної підготовки й мотивації студентів мистецьких спеціальностей до виконавської діяльності.

Мета статті – визначити та відрефлексувати особливості інструментальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за різними напрямками..

Виклад основного матеріалу. Удосконалення виконавської компетентності студентів та уміння застосовувати відповідні знання у професійній діяльності засновується на різнобічній музичній освіченості й виконавській культурі, які в сукупності утворюють цю професійну якість. На їх засадах розглянемо виконавську підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва в широкому значенні, тобто як можливість удосконалювати виконавські уміння, не зважаючи на спрямованість інструментального навчання.

Науковий аналіз фахових досліджень у галузі музичної педагогіки (О. Андрейко, Н. Гуральник, Л. Гусейнова, Ф. Круль, Р. Насіб, Г. Падалка, В. Федоришин, В. Шульгіна, О. Щолокова) показав, що інструментально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва проявляється у оволодінні такими знаннями та уміннями: техніко-виконавськими, програмно-репертуарними, музично-інтерпретаційними, концертно-виконавськими.

Сучасні дослідники зосереджують увагу на вивченні звукотехнічних можливостей музичних інструментів, застосуванні творчих методів і прийомів виконання, а також на аналізі закономірностей і принципів організації форми музичного твору, його інтонаційно-стильових аспектів. Такі дослідження дозволили виявити нові функціональні можливості різних інструментів, що обумовлені сонорно-

колористичними, фактурними та композиційно-драматургічними особливостями сучасних музичних творів. Крім того, було обґрунтовано поняття «звуковий образ», яке спрямоване на розкриття звукового матеріалу, відібраного з усього спектру акустичних можливостей інструменту. На думку фахівців, такий підхід до інструментально-виконавської підготовки дає змогу майбутнім педагогам ефективно вирішувати професійні завдання та швидко адаптуватися до вимог ринку праці.

Розглянемо детальніше ці напрямки інструментальної підготовки. Щодо першого напрямку, варто нагадати, що музична педагогіка упродовж трьох століть збирала ідеї відомих музикантів-педагогів, які формували власні принципи гри на різних музичних інструментах. Інструментальне виконавство в кожную історичну епоху відображало характерні особливості гри на музичних інструментах і фіксувало специфічні риси розвитку композиторського та виконавського стилів. Розвиток інструментального виконавства залежав від світогляду та художньо-естетичного досвіду музикантів, виробництва музичних інструментів, а також від рівня технічних досягнень виконавців.

Поступово, долаючи усі вади анатомо-фізіологічного напрямку, у музичній педагогіці на початку ХХ століття почався пошук нового змісту музичного навчання, який принципово відрізнявся від попереднього. Тут доцільно звернутися до наукової та педагогічної діяльності К. Мартінсена. Учений у своїх широковідомих працях «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» і «Методика індивідуального навчання гри на фортепіано» звертав увагу на необхідність замінити в роботі з учнями фізіологічну установку, яка на той час панувала у музичній педагогіці, на психологічну. Тобто у технічному навчанні учня потрібно йти не від зовнішнього до внутрішнього, а навпаки – від внутрішнього до зовнішнього.

В основу своєї концепції К. Мартінсен поклав ідею, згідно якої музичне навчання завжди має спрямовуватися на слухове виховання, а рухова сторона ігрового процесу підкорятися слуховій увазі. Таку особливість він називав формуванням звукотворчої волі і розглядав її в якості внутрішнього світу виконавця, концентрованого у слуховій сфері. К. Мартінсен

вважав вухо душею музиканта і зазначав: «Ніколи такі чисто індивідуальні якості як душа, фантазія, почуття, настрої, темперамент не утворюють в собі особливості сфери, а потім безпосередньо якимось чином включаються у спів або гру. Вони відбиваються в мистецтві лише тому, що володіють специфічним музично-художнім даром переводити їх у звукотворчу волю. Саме тому справжнє звукове явище – це не ряд звуків, що виникають по черзі, точка за точкою, а те, що відбувається між звуками, тенденції тяжіння одного звуку до іншого: в цьому криється найглибший нерв музичного явища» [7]. Загальне визначення цьому явищу надав німецький музикознавець К. Ріман. На його погляд, музичне звучання утворює мелодійні, динамічні та агогічні рухи і спади.

Думки К. Мартінсена на той час підтримували й українські музиканти-педагоги в галузі фортепіанного і струнно-смичкового навчання (В. Пухальський, Г. Беклемішев, М. Добровольський, К. Михайлов, Р. Блюменфельд, Г. Нейгауз, В. П'ятигорський, В. Стеценко, брати А. і М. Ямпольські). Вони звертали увагу на те, що рухові уявлення виконавця мають спочатку сприйматися внутрішнім слухом, тому йому необхідно навчатися активно оперувати цими уявленнями для удосконалення власної гри. Власні ідеї стосовно ролі слухових уявлень для формування звукоутворення вони передавали своїм учням і послідовникам, які розвивали й збагачували методику інструментального навчання.

Наприклад, В. Пухальський наполягав на тому, щоб його учні досягали повного розслаблення ігрового апарату, забезпечуючи свободу та пластичність обох рук. Він уважав, що прийоми гри на фортепіано не існують ізольовано, а базовий з них полягає в тому, щоб м'яко покласти руку на клавіші, відчуття опору на кінчиках пальців, а потім плавно підняти руку. Його афоризм «Уявіть, що у вас не рука, а крила, і не курячі, а орлині» став широко відомим. Цей перевірений метод допомагає відчуття пластичності і свободу рухів, а також зосередитися на якості звуку.

Питанням техніки звукоутворення, способів видобування звуку та формування звуково-образних уявлень приділяли велику увагу Ф. Блюменфельд і Г. Нейгауз. У своїй педагогічній діяльності вони прагнули навчити учнів відчувати красу та багатство звуку, його

колеритність і темброве різноманіття. Вони вважали, що зміст музичного твору визначає характер піаністичних рухів, тому наголошували на важливості знаходження зручного положення рук під час гри. Саме ці принципи зробили їх одними з найвидатніших представників української фортепіанної педагогіки.

Представники струнно-смичкових інструментів також поділяли схожі думки. Зокрема, А. Ямпольський вважав, що головною причиною незадовільного вібрато є відсутність образної уяви щодо якості звуку. Він розглядав навчання, як процес усвідомлених дій, і наполягав на тому, щоб його учні чітко уявляли собі технічні завдання. Педагог підкреслював, що досягнення чистої інтонації безпосередньо залежить від ясності та чіткості слухових уявлень. Він уважав, що ці уявлення повинні випереджати реальний процес гри і служити для виконавця надійним орієнтиром у створенні звуковисотного інтонування мелодії. Крім того, Ямпольський наголошував, що технічний розвиток скрипалів з самого початку має бути спрямований на виховання всіх основних видів рухів правої та лівої рук, оскільки саме вони стають міцною основою для вирішення складних виконавських завдань у майбутньому [13, с. 21-22].

Нові тенденції спостерігаються й у навчанні гри на духових інструментах. Педагогами доведено, що під час гри музикант-духовик повинен точно скоординувати дії таких компонентів: слух, пам'ять, мислення, дихальний апарат, м'язово-рухові навички, пов'язані з роботою губ, язика і пальців, конкретні вольові зусилля, музично-естетичні уявлення. Така складна координація є результатом точної мисленнєвої діяльності головного мозку. За її допомогою музикант визначає висоту, тривалість і силу звучання. Слухові уявлення відразу викликають відповідні виконавські рухи, необхідні музиканту для відтворення звуків на інструменті.

Отже сьогодні музиканти-педагоги розглядають виконавський процес як специфічну звукову форму висловлювання. Найсуттєвішою властивістю якісного музичного звуку вважається співучість, тому якість інструментального звуку часто порівнюють із виразністю гарного співочого голосу. Якщо виконавець відчуває стиль і характер музичного твору, у нього виникає потреба відтворити

відповідне звукове забарвлення на основі технічного удосконалення. Відтак можемо зробити висновок, що виконавець у процесі гри на будь-якому музичному інструменті має орієнтуватися на свій внутрішній слух і музично-слухові уявлення, втілювати у реальне звучання попередньо почуті звуки. У цьому й полягає сутність та особливість музичного виконання на будь-якому музичному інструменті.

Другий аспект професійної підготовки музиканта-інструменталіста пов'язаний із засвоєнням музичного репертуару, оскільки без певного багажу музичних уявлень неможливо глибоко зрозуміти музичний твір. У сучасній науковій літературі українські музичні педагоги часто вживають термін «музична грамотність», однак його трактування є досить широким. На їхню думку, музична грамотність включає не лише теоретичні знання та здатність емоційно сприймати музику, а й уміння відчувати внутрішній зв'язок між творами одного стилю, що впливає на характер їх виконання та загалом на музичну культуру виконавця.

Виконавський репертуар студента сприяє розширенню його загального та професійного кругозору, розвитку професійного інтелекту та формуванню музичного мислення. Ураховуючи це, до навчальних програм на кожному етапі навчання варто включати твори різних стилів, жанрів та форм. Такі знання дозволяють порівнювати нові твори з уже відомими, виявляючи в них щось нове та унікальне.

Разом із тим, важливо враховувати особливості виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва і пам'ятати, що його репертуар може бути не складним з точки зору виконавської техніки, але достатньо різноплановим. Ця позиція набуває особливого значення в сучасних умовах, оскільки до навчальних закладів поступають абітурієнти з різною технічною підготовкою і музичною грамотністю.

Стосовно третього напрямку зазначимо, що він є найбільш складним у системі підготовки майбутніх учителів, адже розпізнавання композиторського задуму передбачає залучення мисленнєвих ресурсів і процесів, спрямованих на інтерпретацію музичного твору. Також спостерігається недостатнє розуміння студентами ролі художньо-аналітичних умінь у музично-виконавській і майбутній педагогічній діяльності взагалі.

Нагадаємо, що слово «інтерпретація» (від лат. «interpretari» – «пояснення, викладення, розуміння» і широко використовується для розгляду композиторської творчості. Проте сучасні дослідники розглядають поняття «інтерпретація» у двох варіантах. За першим, воно виявляється як результат первинної творчої діяльності, а за другим, сукупність особливих операцій виконавця, спрямованих на відтворення власного задуму. Обидва варіанти є важливими для вчителя музики і можуть використовуватися у його педагогічній та просвітницькій роботі.

Сучасні дослідники підкреслюють, що ключовим аспектом професійного становлення педагога-музиканта є музично-інтерпретаційна діяльність. Її основне завдання полягає у повноцінному втіленні художніх ідей, закладених у музичних творах. Ця проблема детально розглядається в музикознавстві та музичній педагогіці (роботи О. Котляревської, В. Крицького, І. Малашевської, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, І. Полусмяк, М. Чернявської, Л. Шаповалової, С. Шипа). Науковці акцентують увагу на тому, що саме музично-інтерпретаційна діяльність, спрямована на реалізацію художніх задумів композиторів, є невід'ємною частиною професійного розвитку музиканта-педагога.

У цьому контексті ми підтримуємо думку В. Крицького, який вказує на таке: з музично-педагогічної погляду, поняття «інтерпретація» передбачає індивідуальне сприйняття об'єкта інтерпретації та особистісне ставлення до нього. Цей процес відбувається в свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення, що виражається у розумінні об'єкта інтерпретації, і лише потім знаходить своє втілення у виконанні чи іншій формі. Таким чином, інтерпретація передбачає усвідомлення змістовної сутності музичного твору та реалізацію цього розуміння через виконання [6, с.19].

Спираючись на це поняття, виділяємо три ключові умови, необхідні для досягнення художньо-творчої інтерпретації вчителя музичного мистецтва: сприйняття музичного твору, як єдності форми та змісту; методи роботи над твором, які повинні цілком відповідати його змісту; а також наявність виконавських навичок, необхідних для втілення задуму композитора.

Разом із тим, спрямованість інтерпретації на педагогічну діяльність вимагає від майбутніх учителів музичного мистецтва вміння

зацікавити учнів мистецтвом, «передати» їм свою любов до нього. Щодо цього доречно ще раз пригадати вислів видатного педагога сучасності В. Сухомлинського: «Слово вчителя – нічим не замінений інструмент впливу на душу вихованця. Мистецтво виховання включає насамперед мистецтво говорити, звертаючись до людського серця» [12].

Із багатьох проблем, що постають перед учителем у бесідах, звернімо увагу на проблему «тлумачення» мистецтва. У навчальному посібнику «Розповідаємо учням про мистецтво» ми звертаємо увагу на те, що успішність проведення вчителем бесіди залежить від усвідомлення провідної ідеї, ретельно продуманого плану і вільної імпровізації. Педагогічний досвід показує, що жодний ретельно підготовлений матеріал бесіди, жодні цікаві приклади та ілюстрації не допоможуть відбутися уроку, якщо вчитель не усвідомив головну думку, ідею, яку він хоче передати учням. При цьому особливого значення набуває початок бесіди, навіть перша фраза, яка відразу привертає увагу учнів. Лінія розвитку вступу передбачає ретельний розподіл цікавих фактів, уключаючи приклади та ілюстрації, щоб усі розділи бесіди мали свою кульмінацію і кожна з цих кульмінацій стверджувала основну ідею бесіди.

У лінії розвитку бесіди дуже важливим моментом є остання фраза вчителя. Використання яскравого художнього образу тут може бути більш доречним, ніж будь-який логічний умовивід. Особливо варто звертати увагу на використання мистецтвознавчої термінології, адже бесіда не повинна набувати характеру лекції з мистецтвознавства. Також потрібно дуже ретельно відбирати факти і дати. Потрібно залишати тільки ті, які напевне закарбуються у пам'яті учнів. Відтак розкриття

образного змісту, пробудження творчої уяви і емоційного відчуття повною мірою замінює використання спеціальної термінології і зайвої інформації [14].

Останній напрямок – готовність до музично-просвітницької діяльності безпосередньо пов'язаний з попереднім, але він більше стосується сформованості концертно-виконавських умінь. У цьому напрямку важливо, щоб студенти набули основних практичних навичок, необхідних для майбутньої роботи в якості музиканта-просвітителя. Наприклад, дослідниця Т. Жигінас, у своєму навчально-методичному посібнику «Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності» [5] запроваджує у науковий обіг поняття «концертно-освітня діяльність» і розробляє поетапну методику підготовки до цієї діяльності майбутніх фахівців. Сутність такої підготовки полягає у інтеграції виконавських та педагогічних знань та умінь, які складаються у цілісний творчий комплекс.

У цьому плані звертаємо увагу на поступове формування у студентів музично-виконавської самоорганізації. Її ми розглядаємо як свідомий і активний процес, який відбувається за умови усвідомлення особистістю власних інтересів, потреб та здібностей, а також під впливом певних умов життя і соціальних позицій. У самостійній роботі над різними музичними творами студенти виявляють свої здібності та потреби.

Висновки. Отже, підсумовуючи наші думки стосовно інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, вважаємо, що саме така її спрямованість є стратегічно перспективною в сучасних умовах, оскільки знаходиться у сфері творчості музиканта-виконавця і дозволяє успішно розв'язувати професійні завдання

..

Список використаних джерел

1. Апатський В. (1994) Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах. 145.
2. Андрейко О.І. (2004) Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта – інструменталіста. [Дис. канд. пед. наук. НПУ ім. М.П. Драгоманова].185.
3. Гусейнова Л. В. (2017) Педагогічні умови формування виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки. Теорія і методика мистецької освіти. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова, (22(27)).1. 55–62.
4. Давидов М. (1999) Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. Науковий вісник НМАУ Музичне виконавство. (2). 88–97.

5. Жигінас Т. (2015) Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності. Навчально-методичний посібник. Київ. 123.
6. Крицький В. (1999) «Формування умінь художньої інтерпретації студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти». [Автореф. дисертації канд. пед.наук. НПУ ім. М.П. Драгоманова]. 20.
7. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. (2019) Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: наукове видання. 119-127.
8. Москаленко В. Г.(2013) Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ. 134.
9. П'ятигорський В. М. (2011) Система скрипкової техніки. У 2-х частинах. Теорія. Методичні коментарі. Київ. 120.
10. Радван Н. (2015) Проблеми виконавської техніки в контексті становлення і розвитку класичної скрипкової школи. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія Теорія і методика мистецької освіти: (18(23)). 319–324.
11. Сухомлинський В. О. (1976) Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. Вибрані твори: в 5 т. Київ: Радянська школа. (1). 55–206.
12. Шульгіна В. Д. (2006) Нариси з історії української музичної культури: монографія. Київ. ДАКККиМ. 108.
13. Фрайт І. Чорний Ю. (2022) Методика формування виконавської майстерності скрипаля у педагогічній діяльності Георгія Павлія. Молодь і ринок. №1(199). 87-93.
14. Щолокова О. П. (2013) Розповідаємо учням про мистецтво. Навчальний посібник для студентів педагогічних університетів. Київ Вид-цтво НПУ. 166.
15. Martienssen C. A. (1957) Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts. Leipzig.

References

1. Apatskyi V. (1994) Teoriia vykonavstva i metodyka navchannia hry na dukhovykh instrumentakh. 145. (in Ukraine)
2. Andreiko O.I. (2004) Metody vdoskonalennia vykonavskoho aparatu muzykanta – instrumentalista. [Dys. kand. ped. nauk. NPU im. M.P. Drahomanova].185. (in Ukraine)
3. Huseinova L. V. (2017) Pedahohichni umovy formuvannia vykonavskoi kultury maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva u protsesi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky. Teoriia i metodyka mystetskoï osvity. Naukovyi chasopys NPU im. M. Drahomanova, (22(27)).1. 55–62. (in Ukraine)
4. Davydov M. (1999) Interpretatsiini aspekty vykonavskoi maisternosti. Naukovyi visnyk NMAU Muzychne vykonavstvo. (2). 88–97. (in Ukraine)
5. Zhyhinias T. (2015) Metodyka pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky do kontsertno-osvitnoi diialnosti. Navchalno-metodychnyi posibnyk. Kyiv. 123. (in Ukraine)
6. Krytskyi V. (1999) «Formuvannia uminnia khudozhnoi interpretatsii studentiv muzychnykh fakultetiv pedahohichnykh zakladiv vyshchoi osvity». [Avtoref. dysertatsii kand. ped.nauk. NPU im. M.P. Drahomanova]. 20. (in Ukraine)
7. Mozghalova N.H., Baranovska I.H. (2019) Emotsiino-intelektualnyi potentsial u rozvytku tvorchoi osobystosti vchytelia muzyky. Aktualni pytannia mystetskoï osvity ta vykhovannia: naukovе vydannia. 119-127. (in Ukraine)
8. Moskalenko V. H.(2013) Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk. Kyiv. 134. (in Ukraine)
9. Piatyhorskyi V. M. (2011) Systema skrypkovoi tekhniky. U 2-kh chastynakh. Teoriia. Metodychni komentari. Kyiv. 120. (in Ukraine)
10. Radvan N. (2015) Problemy vykonavskoi tekhniky v konteksti stanovlennia i rozvytku klasychnoi skrypkovoi shkoly. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii Teoriia i metodyka mystetskoï osvity: (18(23)). 319–324. (in Ukraine)
11. Sukhomlynskyi V. O. (1976) Problemy vykhovannia vsebichno rozvynenoi osobystosti. Vybrani tvory: v 5 t. Kyiv: Radianska shkola. (1). 55–206. (in Ukraine)

12. Shulhina V. D. (2006) Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: monohrafiia. Kyiv. DAKKKiM. 108. (in Ukraine)
13. Frait I. Chornyi Yu. (2022) Metodyka formuvannia vykonavskoi maisternosti skrypalia u pedahohichnii diialnosti Heorhiia Pavliia. Molod i rynok. №1(199). 87-93. (in Ukraine)
14. Shcholokova O. P. (2013) Rozpovidaemo uchniam pro mystetstvo. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv pedahohichnykh universytetiv. Kyiv Vyd-tstvo NPU. 166. (in Ukraine)
15. Martienssen C. A. (1957) Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts. Leipzig. (in Germany)

Про авторів

Ольга Щолокова, доктор педагогічних наук, професор Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна, e-mail: shcholokovaO@gmail.com ;

About the Authors

Olga Shcholokova , doctor of pedagogical sciences, Associate professor Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: shcholokovaO@gmail.com

УДК 747:693.74]:004.8

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-02](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-02)

СУЧАСНА МОЗАЇКА В ІНТЕР'ЄРАХ ЯК ВИД ЦИФРОВОГО МИСТЕЦТВА

Олена Швець¹ , Дмитро Коломієць² , Юрій Бабчук² ¹Національний лісотехнічний університет, м. Львів, Україна²Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті визначено сучасні тенденції у мозаїчному мистецтві. Показано, що популярність мозаїки зумовлена її універсальністю, естетичними якостями та можливістю створення унікальних та індивідуальних дизайнів. Автори представили напрями використання мозаїки в сучасних інтер'єрах й описали можливості штучного інтелекту у створенні мозаїчних панно.

У статті запропоновано новий підхід, який використовує багатозадачний алгоритм планування для об'єднання завдань графічного дизайну з цифровим мистецтвом. Мозаїка залишається дуже популярною в сучасних інтер'єрах, хоча її використання еволюціонувало з часом. Вона додає текстуру, колір, візерунок і елемент ручної роботи, що цінується в сучасному дизайні. Популярності мозаїці в сучасних інтер'єрах надають такі її характеристики як універсальність, варіативність матеріалів, можливість створення унікальних дизайнів, функціональність.

Автори пропонують для проектування інтер'єрів із мозаїкою використовувати штучний інтелект ChatGPT або Copilot. Перевагою такого підходу є можливість генерації значної кількості зображень інтер'єрів у різних стилях і з миттєвим урахуванням побажань замовника.

Використання дизайнером штучного інтелекту до моделювання мозаїчних панно у різних стилях може значно пришвидшити роботу дизайнера і зробити виконання замовлення значно дешевшим для клієнта. Штучний інтелект, наприклад ChatGPT або Copilot, є корисним інструментом у створенні справжніх унікальних шедеврів з мозаїки. Згенеровані штучним інтелектом зображення ніколи не повторюються. Це дає можливість створювати унікальний дизайн, надаючи індивідуальності та характеру будь-якому простору. За умови використання штучного інтелекту мозаїка в інтер'єрі стає видом цифрового мистецтва..

Ключові слова: дизайн інтер'єру, мозаїчне панно, штучний інтелект, цифрове мистецтво..

UDC 747:693.74]:004.8

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-02](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-02)

MODERN MOSAIC IN INTERIORS AS A TYPE OF DIGITAL ART

Olena Shvets¹ , Dmytro Kolomiets² , Yuri Babchuk² 

¹National Forestry University of Lviv, Lviv, Ukraine

²Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article identifies current trends in mosaic art and shows that the popularity of mosaic is due to its versatility, aesthetic qualities and the ability to create unique and individual designs. The authors presented the directions of using mosaic in modern interiors and described the capabilities of artificial intelligence in creating mosaic panels.

The article proposes a new approach that uses a multi-tasking planning algorithm to combine graphic design tasks with digital art. Mosaic remains very popular in modern interiors, although its use has evolved over time. It adds texture, color, pattern and an element of handwork, which is valued in modern design. The popularity of mosaic in modern interiors is due to its characteristics such as versatility, variability of materials, the ability to create unique designs, and functionality. The authors suggest using ChatGPT or Copilot artificial intelligence to design interiors with mosaics. The advantage of this approach is the ability to generate a significant number of images of interiors in different styles and with instant consideration of the customer's wishes.

The use of artificial intelligence by a designer to model mosaic panels in different styles can significantly speed up the designer's work and make the execution of an order much cheaper for the client. Artificial intelligence, such as ChatGPT or Copilot, is a useful tool in creating truly unique masterpieces from mosaics. Images generated by artificial intelligence are never repeated. This makes it possible to create a unique design, giving individuality and character to any space. If artificial intelligence is used, mosaic in the interior becomes a type of digital art.

Keywords: interior design; mosaic panel; artificial intelligence; digital art.

Постановка наукової проблеми. Мозаїка має давню та багату історію, сягаючи своїм корінням ще часів античності. З давніх-давен мозаїка використовувалася для оздоблення храмів, палаців та інших важливих споруд, що вказувало на їх високий статус і художню цінність. Це є незаперечним доказом того, що мозаїка є не просто ремеслом, а й мистецтвом.

Мозаїку інтенсивно використовували у Візантійській імперії, зокрема в оздобленні релігійних споруд. Наступний поступ у процесі розвитку мозаїчного мистецтва відбувся в епоху Відродження. На той час були вдосконалені техніки різання скла, кераміки та інших матеріалів, що уможливило створення більш деталізованих робіт.

У наші дні художники та дизайнери продовжують розвивати мозаїчне мистецтво, використовуючи нові матеріали й технології. Мозаїка активно використовується в сучасному дизайні інтер'єру і є популярним елементом

декору. В інтер'єрах мозаїку використовують у ванних кімнатах і кухнях не лише як стійкий до вологи, температури й хімічних засобів матеріал, а як гарний і унікальний декор. Мозаїка дозволяє створювати унікальні композиції, додає простору текстури, кольору та індивідуальності.

Звертаємо увагу на те, що глобалізація та розвиток технологій призвели до того, що мозаїка стала доступною та популярною в багатьох країнах світу. Сьогодні можна знайти мозаїку різних стилів, матеріалів і цінових категорій практично в будь-якій країні.

Сказати однозначно, в яких саме країнах мозаїка найбільш популярна, досить складно, адже тенденції в дизайні інтер'єрів швидко змінюються і залежать від багатьох факторів, таких як культурні традиції, економічний розвиток, доступність матеріалів тощо. Однак, можна виділити кілька країн та регіонів, де мозаїка історично відігравала важливу роль і де

сучасні дизайнери активно використовують її в інтер'єрах.

Країною з багатою історією мозаїчного мистецтва є Італія. Ця країна має давні традиції мозаїчного мистецтва, що сягають часів Римської імперії. Венеція, Равенна та інші міста славляться своїми мозаїчними шедеврами. Сучасні італійські дизайнери продовжують використовувати мозаїку, поєднуючи класичні техніки з сучасними тенденціями. Італійські виробники мозаїки відомі своєю високою якістю та інноваційними рішеннями.

Греція також має багату історію мозаїчного мистецтва, з прикладами, що датуються античними часами. Мозаїка часто використовувалася для оздоблення підлог і стін у давньогрецьких будинках і храмах. Сьогодні грецькі дизайнери використовують мозаїку для створення сучасних інтер'єрів із елементами класичного стилю.

Турецька мозаїка, особливо османська, відома своїми складними геометричними візерунками та використанням яскравих кольорів. Мозаїка часто використовується для оздоблення мечетей, палаців та інших історичних будівель. Турецькі дизайнери використовують мозаїку для створення інтер'єрів у традиційному та сучасному стилях.

У країнах із розвинутою індустрією дизайну інтер'єрів мозаїка теж не втратила своєї актуальності. Наприклад, іспанські дизайнери відомі своїм креативним підходом до використання мозаїки в інтер'єрах. Вони часто експериментують із різними матеріалами, кольорами й текстурами, створюючи унікальні та стильні рішення. У США мозаїка популярна як у житлових, так і в комерційних інтер'єрах. Американські дизайнери використовують мозаїку для створення різноманітних стилів, від класичного до сучасного.

Окрім країн, варто згадати про вплив окремих дизайнерів та архітекторів на популяризацію мозаїки. Їхні роботи часто задають тренди та надихають інших на використання цього матеріалу.

Отже, мозаїка є популярною та використовується в інтер'єрах по всьому світу. Її популярність зумовлена її універсальністю, естетичними якостями та можливістю створення унікальних та індивідуальних дизайнів. Проте в наукових дослідженнях сучасного дизайну мозаїці ще не відведено належного місця

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

В Україні дослідження мозаїчного мистецтва здійснюють як мистецтвознавці, так і історики, архітектори та реставратори. Більшість наукових праць стосуються історичних аспектів становлення і розвитку мозаїки [11], монументального мистецтва радянського періоду [3; 9] й підіймають питання збереження та переосмислення мозаїчної спадщини в сучасному контексті [12].

Фахівці, які працюють у сфері охорони культурної спадщини, зокрема в організаціях, що займаються реставрацією пам'яток архітектури та монументального мистецтва, досліджують технічні аспекти створення мозаїк, матеріали, технології реставрації та консервації. Дослідження мозаїчного мистецтва в Україні є важливим для збереження та розуміння нашої культурної спадщини. Воно дозволяє не тільки оцінити художню цінність мозаїчних творів, а й зрозуміти їхній історичний і культурний контексти.

Мозаїку як засіб втілення поставангардної ідеї в дизайні та архітектурі досліджує Т. Ладан [8]. У контексті нашого дослідження особливо цінною нам видалась стаття українських науковців А. Тарасенка та М. Гайдамаки «Реінкарнація мозаїки», в якій автори стверджують, що одвічний інтерес людства до мозаїки зумовлений тим, що вона є «генетичним кодом ідентифікації всього земного світу» [10, с. 42]. Це цілком узгоджується з твердженням про те, що всесвіт загалом є гармонійним і значне місце в ньому займають саме мозаїчні структури [6, с.45].

Аналізу впливу цифрового мистецтва на традиційні жанри живопису присвячено статтю П. Капустіна, який зазначає, що цифровий живопис стає значним чинником еволюції традиційних форм мистецтва, а «цифрове мистецтво відкриває нові горизонти для художників, дозволяючи їм експериментувати з інноваційними техніками та матеріалами, які раніше були недоступні» [4]. Погоджуємось також із Н. Білецькою, яка стверджує, що цифрове мистецтво стає засобом формування сучасної культури [1], ми висуваємо гіпотезу, що цифрове мистецтво здатне формувати й сучасну культуру дизайну.

Застосуванню віртуальних робіт у процесі проектування цифрового мистецтва присвячено статтю дослідників Wang M., Jiang S [14]. Автори, досліджуючи застосування віртуальних робіт на основі алгоритмів планування кількох завдань

у візуальному графічному дизайні та цифровому мистецтві, дійшли висновку, що в процесі художнього дизайну технологія зображень штучного інтелекту надає користувачам більше інтерактивних вражень. У цій статті пропонується новий підхід, який використовує багатозадачний алгоритм планування для об'єднання завдань графічного дизайну.

Мета статті – визначення сучасних тенденцій у мозаїчному мистецтві, напрямів використання мозаїки в сучасних інтер'єрах і можливостей штучного інтелекту у створенні мозаїчних панно, як виду цифрового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Мозаїка продовжує активно використовуватися в сучасному мистецтві, як у монументальному, так і в станковому. Сучасні художники експериментують із різними матеріалами й техніками, створюючи вражаючі та інноваційні твори.

Мозаїка дозволяє створювати різноманітні зображення – від простих геометричних візерунків до складних сюжетних композицій. Завдяки різноманітності матеріалів та технік виконання, мозаїка може передавати різні настрої та емоції, створювати вражаючі візуальні ефекти. Мозаїчні панно можуть бути як декоративними, так і мати глибокий символічний зміст.

Кожне мозаїчне панно є унікальним і неповторним витвором мистецтва, оскільки створюється вручну. Навіть якщо майстер використовує готовий ескіз, він завжди вносить у роботу щось своє, індивідуальне.

Прикладами мозаїчних панно, як витворів мистецтва, є мозаїки Софійського собору в Києві. Ці мозаїки є визначними пам'ятками візантійського мистецтва та свідчать про високий рівень розвитку мозаїчного мистецтва на території України. Багато станцій метро по всьому світу прикрашені мозаїчними панно, які є справжніми витворами мистецтва. Наприклад, станції Київського метрополітену, такі як «Золоті ворота» або «Університет». Сучасні художники також працюють з мозаїкою і створюють вражаючі твори, що експонуються в музеях і галереях по всьому світу.

Отже, враховуючи історичну цінність, складність техніки, художню виразність і використання в сучасному мистецтві, можна з упевненістю стверджувати, що панно з мозаїки є витвором мистецтва. Також варто згадати про нещодавній випадок демонтажу мозаїки на ВДНГ в Києві. Цей випадок викликав широкий резонанс у суспільстві, що ще раз підкреслює цінність мозаїчних творів як частини культурної спадщини. Навіть якщо мозаїка не має офіційного статусу пам'ятки, вона може мати значну художню та історичну цінність.

Мозаїка залишається дуже популярною в сучасних інтер'єрах, хоча її використання еволюціонує з часом. Вона додає текстуру, колір, візерунок і елемент ручної роботи, що цінується в сучасному дизайні. Популярності мозаїці в

сучасних інтер'єрах надають такі її характеристики як універсальність, варіативність матеріалів, можливість створення унікальних дизайнів, функціональність.

Мозаїка підходить для різних стилів інтер'єру, від класичного до мінімалізму, лофту, бохо та інших. Вона може бути використана в будь-якій кімнаті: ванна, кухня, вітальня, спальня, басейн тощо. Сучасна мозаїка виготовляється з різноманітних матеріалів: скло, кераміка, камінь, метал, смальта, дерево. Це дозволяє створювати різноманітні ефекти й текстури. Мозаїка дозволяє створювати складні візерунки, панно, фриз, бордюри, що робить інтер'єр індивідуальним і неповторним. Мозаїка є зносостійким, вологостійким та легким у догляді матеріалом, що робить її практичним вибором для ванних кімнат, кухонь і басейнів.

Сучасними тенденціями у використанні мозаїки є геометричні візерунки (чіткі лінії, квадрати, трикутники, ромби, шестикутники), натуральні мотиви (зображення рослин, квітів, тварин, пейзажів), ефект омбре (плавний перехід від одного кольору до іншого), мікс різних матеріалів (комбінування мозаїки з різних матеріалів для створення цікавих текстурних ефектів).

Модними нині є акцентні стіни та зони з мозаїки для виділення окремих ділянок стін, ніш, арок. І хоча традиційно мозаїка складається з дрібних елементів, зараз також популярна мозаїка з великими елементами, що створює більш сучасний вигляд.

Облицювання стін, підлоги, душової kabіни, створення декоративних елементів навколо дзеркала або ванни, а також фартух над робочою поверхнею та облицювання стін у кухні є найбільш поширеними й традиційними місцями для застосування мозаїки. Тут основною метою є функціональність.

Що стосується створення панно на стіні, оздоблення камина чи декорування ніш, то це потребує від виконавця не лише більшої майстерності, а й художнього смаку й таланту художника. Створення мозаїчного панно – це складний і трудомісткий процес, що вимагає від майстра не лише художнього смаку, а й значних технічних навичок. Необхідно підібрати матеріали за кольором, фактурою та розміром, ретельно нарізати та викласти кожен елемент, щоб створити цілісну та гармонійну композицію. Ця кропітка робота, що вимагає точності та терпіння, сама по собі є проявом майстерності.

Мозаїка часто використовується для оформлення акцентних стін не лише у ванних кімнатах і кухнях, а й у холах чи навіть у вітальнях. На підлозі вона додає цікавого візерунку або використовується для зонування. Мозаїку можна зустріти також на меблях, наприклад, на стільницях, барних стійках, або навіть як вставки в декоративних елементах. У сучасних інтер'єрах мозаїка часто використовується для виділення певних зон, наприклад, ніш, камінів або колон.

Сучасна мозаїка виготовляється з різноманітних матеріалів: скло, кераміка, метал, камінь і навіть деревина.

Скляна мозаїка, наприклад, додає легкості й блиску, тоді як кам'яна створює більш природний і теплий вигляд. Мозаїка добре поєднується з багатьма стилями інтер'єру. Наприклад, у стилі модерн мозаїка часто має геометричні візерунки та нейтральні тони; у лофт-дизайні мозаїка може бути використана з металевими або бетонними ефектами; в середземноморському та скандинавському стилях популярні натуральні мотиви та яскраві кольори.

Мозаїка залишається актуальним трендом завдяки своїй універсальності, естетичній привабливості та можливості втілити унікальні дизайнерські ідеї. Унікальності такому декору надає можливість створення величезної кількості варіантів поєднання та викладання відповідної плитки. Усе обмежується лише фантазією замовника та дизайнера. Тому перед дизайнерами інтер'єрів стоїть непросте завдання – продемонструвати замовнику можливі варіанти використання мозаїки.

Звісно, дизайнер може скористатись наявними рекламними буклетами, альбомами фірм-виробників, готовими виставковими зразками. Проте ці способи не забезпечать унікальності, оскільки такий варіант готового зображення мозаїки, вірогідно, вже був використаний багатьма замовниками. Згенерувати ж унікальне зображення мозаїки в інтер'єрі допоможе сучасна технологія – штучний інтелект.

Штучний інтелект дуже швидко знайшов своє використання в різних сферах людської життєдіяльності [5]. Не стала винятком і сфера дизайну [2]. Наш досвід показує, що сучасні форми штучного інтелекту мають широкі можливості генерувати досить унікальні зображення, зокрема й для дизайну інтер'єрів будь-якого стилю [7;13].

Крім того, поєднати сучасні матеріали з відповідним стилем інтер'єру дизайнеру може й не складно, але потрібно продемонструвати готове зображення замовнику. І такі зображення найшвидше може згенерувати штучний інтелект, наприклад, Copilot або ChatGPT. Також варто зазначити, що існують інші нейромережі, які спеціалізуються на генерації зображень за текстовим описом, наприклад, DALL-E 2, Midjourney, Stable Diffusion. Вони можуть створювати вражаючі зображення на основі текстових запитів.

На рисунках 1, що розміщені нижче, продемонстровані можливі варіанти застосування мозаїки в інтер'єрах різних стилів. Звертаємо увагу, що згенероване штучним інтелектом зображення можна обробляти в програмі Paint відповідно до потреб і запитів замовника.



Рис. 1. Зображення панно з мозаїки у стилях «Прованс» і «Модерн», згенеровані ChatGPT

Кожне мозаїчне панно є унікальним і неповторним витвором мистецтва, оскільки створюється вручну. Навіть якщо майстер використовує готовий ескіз, він завжди вносить у роботу щось своє, індивідуальне. А у випадку використання штучного інтелекту навіть кожен ескіз є унікальним, оскільки кожного разу генерується абсолютно інше зображення. Тобто синтез мистецтва, дизайну і штучного інтелекту є новою філософією мистецької освіти, яка потребує подальшого аналізу.

Особливо цікавими, оригінальними й досить деталізованими виявились запропоновані штучним інтелектом зображення мозаїчних панно у стилі «Лофт» (рис.2).

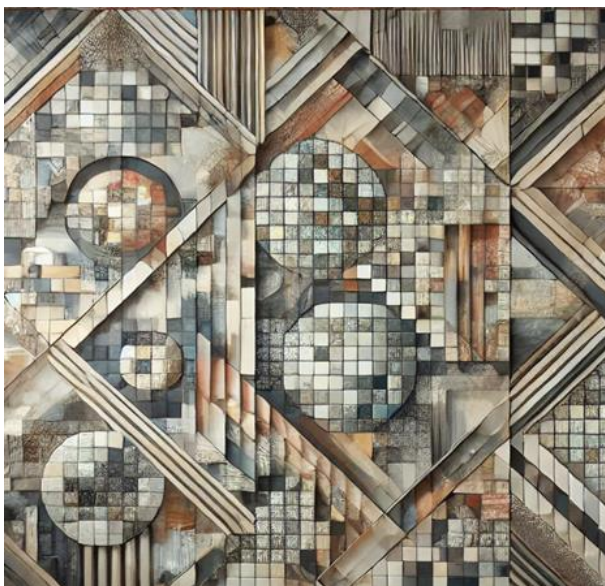


Рис. 2. Зображення мозаїчних панно у стилі «Лофт», згенеровані штучним інтелектом

На рисунку 2 видно, як штучний інтелект здатний поєднувати індустріальний шарм із художньою деталізацією, абстрактні геометричні візерунки - з природними відтінками та індустріальним настроєм. Перевагою використання штучного інтелекту є можливість генерувати зображення панно одразу в інтер'єрі відповідного стилю. Наприклад, на рисунку 3 маємо згенероване зображення мозаїчного панно в інтер'єрі кухні стилю «Прованс». Тут одразу видно, як панно гармонійно поєднується з дерев'яними шафами і теплим, затишним дизайном.

Використання дизайнером такого підходу до моделювання різних панно у різних стилях уможливорює значно пришвидшити роботу дизайнера, зробити більш конструктивним його спілкування із замовником, а відтак - зробити виконання замовлення значно дешевшим для клієнта



Рис. 3. Зображення мозаїчних панно в інтер'єрі кухні стилю «Прованс», згенеровані штучним інтелектом.



Рис. 3. Зображення мозаїчних панно в інтер'єрі кухні стилю «Прованс», згенеровані штучним інтелектом

Висновки. Мозаїка залишається актуальним і стильним рішенням для сучасних інтер'єрів завдяки своїй універсальності, функціональності та можливості створення унікальних дизайнів. Вона дозволяє додати індивідуальності та характеру будь-якому простору. Допомогти у

створенні справжніх унікальних шедеврів із мозаїки в сучасному інтер'єрі може штучний інтелект, оскільки згенеровані ним зображення ніколи не повторюються. За такого підходу мозаїка в інтер'єрі стає видом цифрового мистецтва.

Список використаних джерел

1. Білецька Н. Цифрове мистецтво як засіб формування сучасної культури. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія». 2020. № 27 С. 36–43.
2. Волинець В. Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері. 2023. 6(1), С. 21–31. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933>
3. Дробот А.О. Проблема національного стилю у творчості Г. Синиці (на прикладах мозаїчних панно другої половини ХХ ст.). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: збірка наукових праць. 2008. Вип. 13. С. 24–34.
4. Капустін П. Р. Цифрове мистецтво та його вплив на традиційне мистецтво початку ХХІ століття. Український мистецтвознавчий дискурс. 2024. (2), С. 61–65. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7>
5. Коломієць А. М., Кушнір О. І. Використання штучного інтелекту в освітній та науковій діяльності: можливості та виклики. Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: збірник наукових праць. 2023. Вип. 70. С. 45–57. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2023-70-45-57>
6. Коломієць А. М. Математична гармонія природи: книга для вчителя. Вінниця. ТОВ «Ландо» ЛТД. 235 с.
7. Коломієць А. М., Швець О. А. Використання штучного інтелекту в мистецькій освіті. Філософія культурно-мистецької освіти. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Київ, 2024. С.73–78.
8. Ладан Т. М. Мозаїка як засіб втілення поставангардної ідеї в дизайні та архітектурі. Сучасні проблеми архітектури та містобудування: Наук.-техн. збірник., 2008. Вип. 20. С.35–54.
9. Піддубна Н. Г. Композиційні принципи застосування мозаїчних творів в архітектурі Львова кінця ХІХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. архітектури: 18.00.01 – теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури., Національний університет «Львівська політехніка». Львів, 2018. 342 с.
10. Тарасенко А. А., Гайдамака М. І. Реінкарнація мозаїки. Молодий вчений. 2023. №2 (114). С. 42–46.
11. Храмова-Баранова О. Л. Історичні аспекти становлення і розвитку техніки мозаїки з часів Київської Русі до ХХІ ст. в Україні. Дослідження з історії і філософії науки і техніки. 2022. Том 31. № 2. С.118–125.
12. Чернявський К. В. Історичні передумови використання кераміки в архітектурі громадських споруд. Сучасні проблеми архітектури та містобудування. 2014. №35. С. 111–117.
13. Швець О. А., Коломієць Д. І., Бабчук Ю. М. Синтез мистецтва і дизайну інтер'єрів. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. 4. С. 8–16. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-01)
14. Wang M., Jiang S. Virtual robots based on multi task scheduling algorithms in visual graphic design and digital art applications. Entertainment Computing. Volume 52, January 2025, 100775. <https://doi.org/10.1016/j.entcom.2024.100775>

References

1. Biletska N. Tsyfrove mystetstvo yak zasib formuvannia suchasnoi kultury. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Seriiia «Filosofiiia». 2020. № 27 S. 36–43.2. Volynets V. Vplyv shtuchnoho intelektu na suchasne mystetstvo: mozhlyvosti ta vyklyky. Tsyfrova platforma: informatsiini tekhnolohii v sotsiokulturnii sferi. 2023. 6(1), S.21–31. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933>
2. Drobot A.O. Problema natsionalnoho styliu u tvorchosti H. Synytsi (na prykladakh mozaichnykh panno druhoi polovyny KhKh st.). Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: zbirka naukovykh prats. 2008. Vyp. 13. S. 24–34.
3. Kapustin P. R. Tsyfrove mystetstvo ta yoho vplyv na tradytsiine mystetstvo pochatku XXI stolittia.Ukrainskyi mystetstvoznachnyi dyskurs. 2024. (2), S.61–65. <https://doi.org/10.32782/uad.2024.2.7>
4. Kolomiiets A. M., Kushnir O. I. Vykorystannia shtuchnoho intelektu v osvitiini ta naukovi diialnosti: mozhlyvosti ta vyklyky. Suchasni informatsiini tekhnolohii ta innovatsiini metodyky navchannia v pidhotovtsi fakhivtsiv: metodolohiia, teoriia, dosvid, problemy: zbirnyk naukovykh prats. 2023. Vyp. 70. S.45–57. <https://doi.org/10.31652/2412-1142-2023-70-45-57>

5. Kolomiets A. M. Matematychna harmoniia pryrody: knyha dlia vchytelia. Vinnytsia. TOV «Lando» LTD. 235 s.
6. Kolomiets A. M., Shvets O. A. Vykorystannia shtuchnoho intelektu v mystetskii osviti. Filosofiia kulturno-mystetskoi osvity. Materialy Vseukrainskoi naukovoï konferentsii. Kyiv, 2024. S.73-78.
7. Ladan T. M. Mozaika yak zasib vtillennia postavanhardnoi idei v dyzaini ta arkhitekturi. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia: Nauk.-tekh. zbirnyk., 2008. Vyp. 20. S.35-54.
8. Piddubna N. H. Kompozytsiini pryntsypy zastosuvannia mozaichnykh tvoriv v arkhitekturi Lvova kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia: dys. ... kand. arkhitektury: 18.00.01 – teoriia arkhitektury, restavratsiia pam'iatok arkhitektury, Natsionalnyi universytet «Lvivska politekhnik». Lviv, 2018. 342 s.
9. Tarasenko A. A., Haidamaka M. I. Reinkarnatsiia mozaiky. Molodyi vchenyi. 2023. №2 (114). S.42-46.
10. Khramova-Baranova O. L. Istorychni aspekty stanovlennia i rozvytku tekhniky mozaiky z chasiv Kyivskoi Rusi do KhKhI st. v Ukraini. Doslidzhennia z istorii i filosofii nauky i tekhniky. 2022. Tom 31. № 2. S.118-125.
11. Cherniavskiy K. V. Istorychni peredumovy vykorystannia keramiky v arkhitekturi hromadskykh sporud. Suchasni problemy arkhitektury ta mistobuduvannia. 2014. №35. S. 111- 117.
12. Shvets O. A., Kolomiets D. I., Babchuk Yu. M. Syntez mystetstva i dyzainu inter'ieriv. Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia. 4. S. 8-16. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-01)
13. Wang M., Jiang S. Virtual robots based on multi task scheduling algorithms in visual graphic design and digital art applications. Entertainment Computing. Volume 52, January 2025, 100775 <https://doi.org/10.1016/j.entcom.2024.100775>

Про авторів

Олена Швець, доцент доктор педагогічних наук, доцент Національний лісотехнічний університет, Львів, Україна, e-mail: chairdesignwork@gmail.com ;

Дмитро Коломієць, кандидат педагогічних наук, професор, Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського e-mail: kolomiets@vspu.edu.ua ;

Юрій Бабчук, доктор філософії PhD, Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, e-mail: babchuk@vspu.edu.ua .

About the Authors

Olena Shvets, doctor of pedagogical sciences, Associate professor National Forestry University, Lviv,Ukraine, e-mail: chairdesignwork@gmail.com

Dmytro Kolomiets, candidate of pedagogical sciences, professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University,Vinnytsia, Ukraine, e-mail: dmytro.kolomiets@vspu.edu.ua

Yuri Babchuk, doctor of philosophy PhD,Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynsky State Pedagogical University,Vinnytsia, Ukraine, e-mail: babchuk@vspu.edu.ua

УДК 378.147.091.33:316.257]:793.3

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-03](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-03)

ДО ПИТАННЯ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ХОРЕОГРАФІЇ: ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ ПІДХІД

Тетяна Зузяк¹ , Наталія Мозгальова¹ , Тетяна Грінченко¹ ,¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті досліджується вплив герменевтичного ставлення до мистецтва на фахову підготовку майбутніх учителів хореографії, оскільки одним із головних завдань мистецької освіти є зміцнення ролі викладачів мистецьких дисциплін як представників творчої еліти країни, від яких залежить забезпечення духовних потреб нашого суспільства, художнє збагачення підростаючого покоління, зростання культурно-мистецького потенціалу нашої держави. Розглядаються проблеми підготовки майбутніх учителів хореографії як вчителів-творців, здатних до активної самореалізації у мистецько-педагогічній діяльності. Метою статті є розкриття теоретично-практичних засад позитивності впливу герменевтичного підходу на фахову підготовку педагога-хореографа, як одного із головних «будівельників» культурно-мистецького простору суспільства, вихователя майбутніх видатних майстрів мистецтва хореографії нашої країни.

Пропонується впровадження у навчальний процес герменевтичних засобів художнього спілкування, навчання майбутніх педагогів-хореографів бачити в танцювальних композиціях минулого і сучасності звернені до нас послання, виявляти своє ставлення до побаченого, прививати їм активну жадобу знань і вміння вибирати у мистецькій царині приклади для наслідування. Виноситься на обговорення в хореографічному освітньому просторі доцільність введення у навчальний процес таких дисциплін, як «Хореомузикологія» та «Хореографічна герменевтика». Автори вважають, що герменевтика є ефективним методом, який допомагає студентам усвідомити, що між життєвим і художнім завжди існують складні взаємини, що поєднують у собі відповідність і невідповідність, ототожнення і протиріччя. Твори мистецтва, зокрема хореографічні постановки, сприяють самоствердженню як виконавців, так і глядачів у їхніх почуттях, допомагають їм усвідомити власну історію, мрії та бажання, а також надихають на діалог із самими собою.

Ключові слова: мистецька освіта, майбутній вчитель хореографії, герменевтика, художнє спілкування.

UDC 378.147:780.616.432

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-03)

THE ISSUE OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHY TEACHERS: A HERMENEUTICAL APPROACH.

Tetiana Zuziak¹ , Nataliia Mozghalova¹ , Tetiana Hrinchenko¹ ¹ Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article examines the influence of the hermeneutic attitude to art on the professional training of future teachers of choreography, since one of the main tasks of art education is to strengthen the role of teachers of artistic disciplines as representatives of the creative elite of the country, on whom the provision of the spiritual needs of our society, the artistic enrichment of the younger generation, and the growth of the cultural and artistic potential of our state depend. The problems of training future teachers of choreography as teachers-creators capable of active self-realization in artistic and pedagogical activity are considered. The aim of the article is to reveal the theoretical and practical principles of the positive influence of the hermeneutic approach on the professional training of a teacher-choreographer, as one of the main "builders" of the cultural and artistic space of society, the educator of future outstanding masters of the art of choreography of our country. It is proposed to introduce hermeneutic means of artistic communication into the educational process, to teach future choreographic teachers to see messages addressed to us in dance compositions of the past and present, to express their attitude to what they have seen, to instill in them an active thirst for knowledge and the ability to choose examples for imitation in the artistic field. The feasibility of introducing such disciplines as "Choreomusicology" and "Choreographic Hermeneutics" into the educational process is put forward for discussion in the choreographic educational space. The authors believe that hermeneutics is an effective method that helps students realize that between life and art there are always complex relationships that combine correspondence and inconsistency, identification and contradiction. Works of art, in particular choreographic productions, contribute to the self-affirmation of both performers and spectators in their feelings, help them realize their own history, dreams and desires, and also inspire a dialogue with themselves.

Keywords: art education, future choreography teacher, hermeneutics, artistic communication.

Постановка наукової проблеми.

Пріоритетним завданням модернізації вищої освіти є удосконалення професійної підготовки фахівців, здатних до формування всебічно розвиненої особистості. Особливо актуалізується проблема якісного навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва, їх професійної майстерності, суттєвою характеристикою якої є виконавська майстерність, що детермінує здатність транслювати художні цінності, втілювати в музичній інтерпретації художній зміст музичних творів і знайомити учнів із найкращими здобутками вітчизняного і світового музичного мистецтва.

Одним із важливих компонентів виконавської майстерності студентів-піаністів є художня фортепіанна техніка. Проблема її розвитку не втрачає своєї актуальності та є предметом уваги науковців і педагогів.

Постійна увага наукової спільноти до питань мистецької освіти зумовлена тим, що мистецтво є особливою сферою людського життя, яка невинно впливає на розвиток особистості, виконує важливу адаптаційну функцію, робить взаємодію людини з навколишнім світом більш гнучкою та глибокою. Мистецтво, що проникає у всі сфери життя, та його здатність чутливо реагувати на події навколо, сприяють появі нових хвиль творчої діяльності, роблячи його

невід'ємною частиною нашого життя, мірилом духовної активності та прагнення змінити себе і навколишній світ.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Особливо гостро нині постає проблема розуміння мистецтва, що як герменевтичний феномен термінологічно і методологічно значущий у працях Г.Гадамера, П.Рікера, Р.Шлейєрмахера та інших. Аналіз публікацій українських вчених, які досліджували фахову підготовку майбутніх учителів мистецьких дисциплін, доводить високу ефективність застосування у навчальному процесі герменевтичних методів художнього спілкування (О. Бурська, О. Верещагіна-Білявська, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Федорчук, О. Якимчук).

Натомість вплив герменевтики на фахову підготовку майбутніх учителів хореографічних дисциплін є дослідженим недостатньо, саме тому **метою нашої статті** є розкриття теоретично-практичних засад позитивності впливу герменевтичного підходу на фахову підготовку педагога-хореографа, як одного із головних «будівельників» культурно-мистецького простору суспільства, вихователя майбутніх видатних майстрів мистецтва хореографії нашої країни.

Виклад основного матеріалу. З герменевтичної точки зору основною установкою сприйняття в процесі взаємодії з мистецтвом є розуміння того, що «твор мистецтва спілкується з кожною особою таким чином, ніби звертається саме до неї, і начебто його зміст є одночасно актуальним і сучасним для всіх». Тому важливо усвідомити, про що саме йдеться в творі, і перевести це усвідомлення у власне розуміння та в розуміння інших [3, с.12]. «Очікування змісту» стає головним елементом цього процесу, а потреба у власному створенні твору через вивчення його мови, структури, форми та змісту визначає набуття мистецького досвіду, який є одночасно досвідом художнього розуміння та самопізнання [5, с.25].

Мистецтво є потужним інструментом, спрямованим на подолання людської недосконалості. Воно несе в собі настанови й ніби звертається до кожного з нас: дбай, вирощуй, розвивай, долай, виховуй, захищай, плекай – твоя духовна реальність може досягти найвищих проявів людяності. Зустрічаючись із мистецтвом, ми переживаємо відчуття «враженості» і

усвідомлюємо, що немає нічого правдивішого та ціннішого за мистецтво. Кожна зустріч із його творами "руйнує бар'єри, що розділяють, і стає зустріччю всіх нас [5, с.18]. Ми маємо навчити майбутніх учителів хореографії бачити в танцювальних композиціях минулого і сучасності звернені до нас послання, виявляти своє ставлення до побаченого, прививати їм активну жадобу знань і вміння вибирати у мистецькій царині приклади для наслідування. Герменевтика допомагає нам зрозуміти, що життєве і художнє завжди мають між собою складні відношення відповідності і невідповідності, ототожнення і протиріччя, але твори мистецтва, до яких ми справедливо відносимо хореографічні постановки, допомагають як виконавцям, так і реципієнтам підтверджувати себе через власні почуття, усвідомлювати свою історію, мріяти та бажати, а також надихати на внутрішній діалог із самим собою.

У підготовці педагога-хореографа слід використовувати процес постановки хореографічних номерів в контексті когнітивно-емоційного пізнання світу і себе у світі. Через активізацію уяви, рефлексії та художнього мислення необхідно навчати майбутнього вчителя хореографії прислухатися до власних почуттів, проводити асоціативні та апперцептивні паралелі з минулим досвідом, формувати власну «Я-концепцію» у майбутньому, а також переносити різноманітність і багатогранність навчального процесу на майбутню професійну мистецько-педагогічну діяльність.

Навчання створювати хореографічні інтерпретації слід трактувати як хореографічно-виконавську герменевтику, яка є змістовним компонентом художнього становлення як хореографа-виконавця, так і хореографа-педагога. Результатом має стати досягнення творчої самореалізації і повноцінне розкриття індивідуальних особливостей здобувача [2]. Дослідники вважають, що феномен герменевтичної інтерпретації можна розглядати як у вузькому, так і в широкому значенні. Як різновид акту духовної діяльності, герменевтично-хореографічна інтерпретація у вузькому розумінні є функціонуванням хореографічної композиції в саморозвитку, результатом творчої діяльності виконавця, який охоплює її бачення та обробку. В широкому

розумінні – це безпосереднє сприйняття, творче рецептивне розуміння, яке досягається в процесі герменевтичного аналізу [2]. Це твердження актуалізує необхідність оволодіння майбутніми вчителями хореографії азами герменевтики.

Хореографічна освіта студентів в контексті застосування герменевтичного підходу передбачає діалогічність у взаємодії суб'єкта – педагога-хореографа та об'єкту хореографічного пізнання. Ми вважаємо важливим у професійній підготовці майбутніх викладачів хореографії включити процес формування мистецького досвіду, який є «системою взаємин індивіда зі світом і з самим собою, сформованою в результаті професійної мистецької діяльності. Ця система є перетвореною формою мистецької діяльності, де категорія «мистецтва» вказує на досягнення її ідеального результату» [5]. Одним із головних змістовних компонентів даного феномену визначається герменевтичний, як досвід розуміння мистецтва. Розвиток цього досвіду має допомагати студентам досягти глибокого розуміння мистецтва хореографії та розвивати їхню творчу уяву, оскільки в процесі активного інтерпретування мистецьких творів відбувається «зародження та виявлення нового погляду на історію, суспільство, власне існування та діяльність» [5].

Застосування герменевтичного підходу у підготовці майбутнього вчителя хореографії є неможливим без всебічного розвитку здобувача, без розширення його когнітивних здібностей за рахунок інтерпретування літературних джерел, вміння порівнювати історичні періоди з сучасністю. Результатом використання даного підходу має стати формування мистецького досвіду, головною ознакою якого є індивідуальний стиль педагога чи виконавця-хореографа. Зміни освітніх парадигм мають змінити статус як гуманітарних дисциплін так і дисциплін спеціального хореографічного циклу – це уможливить оновлення та удосконалення змісту освіти і поставить вимоги до суттєвої зміни у ставленні до професійно-особистісних якостей майбутнього вчителя танцю, покращить його підготовку до майбутньої мистецько-педагогічної діяльності.

У наших попередніх дослідженнях ми неодноразово аналізували та пропонували інструменти для впровадження герменевтичних методів художнього спілкування у навчальний процес. Були описані операції інтерпретації, які

базуються на таких принципах: включення «третього елементу» у процес розуміння; «вживання» у текст, співпереживання та проникнення в його художню логіку, особисте переосмислення його змісту; усвідомлення художнього змісту через ідентифікацію; «примірювання» художнього змісту на власну особистість, перенесення та зіставлення зі своїм «я», розуміння іншого через себе; розшифрування не лише окремих семантичних одиниць тексту, а й сприйняття їх у контексті всього художнього мовлення та загального культурного контексту, оскільки значення кожного елементу розкривається лише в межах цілого; розширення духовного горизонту того, хто сприймає, та підтвердження того, що уява є невід'ємним елементом методології герменевтики, яка використовує особистий досвід інтерпретатора.

Нагадаємо, що герменевтика – це один із напрямів філософії, яка вивчає проблему розуміння; представники герменевтики досліджували культурні традиції, історію, мову та розуміння/інтерпретацію цих явищ реципієнтами, які відбуваються у разі, коли людина намагається зрозуміти значущу для себе інформацію.

Розуміння хореографічних текстів відбувається за обов'язкової умови досконалого вивчення мови хореографії, яка є поетично осмисленими, організованими у часі і просторі рухами і позиціями людського тіла.

Крім того, здобувачі повинні навчитися розрізняти хореографічні композиції за рівнем їх якості, цілісності, художності та переконливості, з якою виконавці здатні артистичними засобами передати в композиції відчуття живого світу, простору та руху. Залучення студентів до герменевтичних інтерпретацій значно розширить їхню мистецьку ерудицію, допоможе їм усвідомити необхідність отримання знань у різних галузях мистецтва, сприятиме підвищенню їхнього мистецько-освітнього рівня, а також стимулюватиме науково-пошукову діяльність і вивчення семантичних особливостей художніх мов різних видів мистецтва.

Крім того, сприйняття герменевтичної категорії розуміння як мети та дії формує в майбутніх вчителів хореографії прагнення до глибокого осмислення мистецьких творів, розвиває в них здатність до художньо-образного мислення, уяви, фантазії та художньої рефлексії.

Воно виховує ставлення до мистецтва як до інструменту пізнання світу та себе в ньому, дозволяє порівнювати зміст мистецьких творів із власним життєвим досвідом, розвиває здатність до художнього спілкування та сприйняття процесу розуміння та саморозуміння як основного способу існування людини у світі.

Мистецтво хореографії поєднує в собі постійне наслідування історії танців народів світу різних епох. Якісність та високохудожність інтерпретацій хореографічних текстів майбутніми педагогами-хореографами залежить від широти їхнього культурно-історичного світогляду. Хореографічний задум, за герменевтикою, хореографічний текст, має містити у собі елементи вже відомих текстів балетмейстерів і музичних супроводів. Це допоможе створювати художню цілісність хореографічної композиції. Хореографічний твір поєднує в собі пластику і музику, образотворчість і ритми рухів, одухотворених смислом і яскравістю сценічної дії.

Важливим є усвідомлення учасниками освітнього процесу історично вибудованого взаємозв'язку між музикою і хореографією, зумовленого їхньою ідентичною «інтонаційною пластичністю». Ця пластичність, на думку О.Бурської, «споріднює художні мови цих часових мистецтв» [6]. Саме тому ми пропонуємо для обговорення у науковому середовищі доцільність введення до освітніх програм здобувачів СВО магістра спеціальності Хореографія навчальної дисципліни «Хореомузикологія». Цей феномен з принципово нових методологічних позицій досліджує «рухи, втілені в музичному звучанні», візуалізацію музичного образу в хореографічній пластичності. Широке поле хореомузикологічних проблем дозволяє співставити й дослідити природу художньої експресії цих мистецтв, відшукати відмінне та спільне у художньому сприйнятті музичного та хореографічного образів, що, «в свою чергу, є важливим змістовим орієнтиром для виконавської творчості та педагогіки», вважає О. Бурська [1, с.75].

З точки зору герменевтики, стаття О. Бурської та О. Мацюка є важливою для нас, оскільки в ній стверджується, що творчість – це «спосіб побачити світ більш детально і чітко; це розширений досвід», доводиться здатність музики і «танцю виражати невимовне» [1, с.76]. Відчувається, що в усіх охарактеризованих у

статті хореографічних дійствах, на перший план виносяться завдання досягнення глядацької «враженості» від побаченого, до чого нас спонукає здійснення герменевтичної інтерпретації творів мистецтва.

Проектуючи все вище зазначене на майбутню педагогічну діяльність вчителя хореографії маємо опиратися на наукові дослідження практикуючих керівників дитячих танцювальних колективів. С. Онофрійчук наголошує на думці, що на естетичне виховання особистостей підлітків, їхнє ціннісне ставлення до дійсності, значний позитивний вплив здійснюють «гармонійне поєднання танцю і пантоміми, музики і поезії, пластики рухів і драматургії літературного твору» [7, с.22]. Завдяки переліченим впливовим чинникам відбувається впровадження в репертуарний список творів підвищеної складності. Автори статті вважають, що поглиблення мистецьких знань та розширення мистецької ерудиції дозволять солістам та учасникам хореографічних колективів у своїх хореографічних номерах відображати «протиріччя навколишнього світу, піднімати і вирішувати філософські, моральні, соціальні теми» [Там само]. Однак, для втілення авторських задумів, рівень таланту, досвіду, власної світоглядної позиції вчителя також мають бути високими. Погоджуємось з твердженням, що на допомогу у вирішенні окреслених завдань має прийти чітко зорганізована викладачем самостійна робота танцівників, що «як засіб навчання, зорієнтована на самоосвіту і самоорганізацію, на здобуття, поглиблення знань, удосконалення умінь і навичок...» [7, с.23].

Застосування герменевтичного підходу у фаховій підготовці майбутнього вчителя хореографії, на нашу думку, дозволить формування у здобувачів особистого стилю, здатності до самоаналізу та самооцінювання, до створення власних хореографічних композицій; розширить пошук нових нестандартних рішень на основі творів різних видів мистецтва (літератури, живопису, кінематографу тощо). Танець має розглядатися як засіб пізнання і самопізнання; для характеристики його сутності обов'язково має залучатися комунікативний аспект і психофізичний вимір тілесності як духовно-матеріальної основи. Тексти культури, за герменевтикою, це повідомлення зі складною структурою художнього характеру. В

невербальному танцювальному вираженні (за допомогою рухів, позицій, міміки, костюму, пластики, декорацій, музики, темпу, ритму, символічної мови тілесної пластики, тілесних метафор, асоціацій, художньо-хореографічної інформації) хореографія здатна відтворювати історичні події, народжувати художні образи, виражати почуття людини, іноді набагато виразніше, ніж це можна було б виразити за допомогою слів.

Готовність здобувачів до здійснення герменевтичної інтерпретації пропонуємо дослідити за допомогою опитування, в якому містяться питання, що безпосередньо вплинуть на розумову і дослідницьку позицію опитуваних, спонукають їх до пошуку шляхів поглиблення власних хореографічних знань, умінь і навичок. За допомогою даного опитування можна з'ясувати рівень мистецько-пізнавального потенціалу студентів, ступінь розуміння семантичних особливостей хореографічної мови, глибину особистісного сприймання та здатність до інтуїтивного пізнання творів хореографічного мистецтва.

Пропонуємо наступні питання:

- чи є для мене хореографія засобом світо-і самопізнання;
- чи підживлюю я вивчення танцю осмисленням семантичних особливостей мови хореографії;
- чи усвідомлюю я, що глибоке розуміння танцю, який я вивчаю, є необхідною умовою для його успішного виконання?;
- чи розумію я, що досягнення твору мистецтва починається з осмислення історичного контексту його створення;
- іноді я бачу в танці більше, ніж пояснює викладач;
- я вмію рухами та інтонацією передавати смисл хореографії під час виконання;
- відвідування концертів хореографічних колективів чи інших хореографічних заходів стає для мене поштовхом до переосмислення власної поведінки;
- мій інтелектуальний розвиток є наслідком взаємодії з творами різних видів мистецтва;
- якщо танець мені не подобається, я вмію подолати своє небажання його вивчати;
- я інтуїтивно розрізняю високохудожні твори від творів низької якості;

- під час сприйняття мистецького твору я іноді уявляю себе його співавтором;
- моя художня інтуїція допомагає мені досягти максимальної виразності у виконанні хореографічного твору;
- робота над вивченням танцю завжди супроводжується порівнянням його змісту з моїм власним життєвим досвідом;
- я сприймаю хореографічний твір, який вивчаю, як інструмент для саморозвитку, творчості та відповідальності за сенс свого життя;
- я інтуїтивно можу передбачити кінцевий результат своєї роботи над вивченням танцю;
- я прагну у виконанні танцю дотримуватися розробленої з викладачем образно-драматургічної лінії розвитку;
- я цікавлюсь методичною літературою про навчання хореографії;
- твір будь-якого виду мистецтва завжди надихає мене зануритися у власний внутрішній світ.

Запропоноване опитування не лише з'ясує ставлення кожного студента до навчання; воно спонукає здобувачів до осмисленого ставлення до навчального процесу, обґрунтує необхідність глибинного вивчення не лише хореографічного, а й інших видів мистецтва.

Практична підготовка студентів спеціальності «Хореографія» передбачає здійснення виховної роботи зі студентами, що проектується на їхню майбутню мистецько-педагогічну діяльність. Ми пропонуємо створення на мистецьких факультетах мистецько-хореографічних клубів, майстерень, міні-філармоній, товариств хореографічних (мистецьких знань) тощо, метою яких буде поглиблення мистецької ерудиції студентів, що є необхідною умовою здійснення герменевтичної інтерпретації. В межах роботи таких студентських організацій варто запровадити обов'язкове щорічне проведення наступних мистецько-освітніх заходів, при чому такі заходи можуть проводитись як викладачами, так і об'єктами освітнього процесу – студентами. Це: Літературно-музичні вечори, присвячені Міжнародному Дню музики та Дню хореографа; цикли тематичних зустрічей з балетмейстерами та майстрами танцю рідного краю під назвами «Хореографія як засіб пізнання світу», «Мистецтво як засіб пізнання світу», «Хореографія народів світу» тощо; вечори-

концерти, присвячені творчості відомих хореографів або танцівників; тематичні вечори, присвячені окремим танцювальним жанрам; тематичні зустрічі, присвячені одному або кільком видатним виконавцям із використанням мультимедійних засобів; цикл лекцій-концертів, присвячених творчості відомих діячів хореографії України, рідного міста, області, різних історичних періодів (XIX, XX, XXI століття); конкурси, фестивалі, творчі змагання між академічними групами (наприклад, конкурси-пошуки талантів); фольклорно-обрядові свята.

Таким чином, застосування герменевтичного підходу у фаховій підготовці вчителя хореографії дозволить у майбутньому уникнути відсутності змістовності в роботі з хореографічним колективом. Наповнення глибоким змістом танцювальних композицій, робота над образністю танцю має стати результатом здійснення герменевтичних інтерпретацій, дасть можливість перетворити мистецько-педагогічну діяльність майбутнього викладача хореографії на захопливий та цікавий процес як для учнів, так і для самого педагога. На нашу думку, введення для здобувачів ступеня вищої освіти магістра навчальної дисципліни «Герменевтична хореографія» допоможе педагогу-хореографу у створенні власного індивідуального стилю та у набутті індивідуального мистецького досвіду.

Враховуючи суттєві зміни та трансформації, які відбуваються в мистецькій освіті України під час воєнного стану, ми наголошуємо на тому, що головною метою сучасного навчального процесу є «збереження культурного коду українців» [6; с.161], а також виховання студентів як «охоронців традицій і популяризаторів українського мистецтва». Звертаючись до інформації про поточну діяльність факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій Вінницького

державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського під час війни [6], ми пропонуємо різні підходи для відродження інтересу до української культури, активізації «творчої діяльності українців за кордоном, вивчення та створення нових мистецьких творів на воєнну тематику, пошук шляхів естетичного виховання на основі патріотизму та відданості українським цінностям». Важливим є глибинно-герменевтичне дослідження музично-педагогічної та просвітницько-організаторської діяльності вінницьких митців і художніх колективів [Там само]. Усі ці процеси мають спрямовуватися на забезпечення потреб Збройних Сил України (збір коштів, волонтерська діяльність), а також на відродження та розбудову нашої держави.

Висновки. Нині герменевтичний підхід є достатньо затребуваним у мистецькій освіті, він набуває особливої значущості у підготовці здобувачів таких спеціальностей як мова і література, археологія, архітектура, музика, образотворче мистецтво, психологія, релігієзнавство тощо. Філософська герменевтика є тим унікальним підходом до природи смислів, який уможливорює процес розуміння і інтерпретації. Навчання здійсненню герменевтичної інтерпретації у фаховій підготовці викладача хореографії дозволить підвищити якість його майбутньої мистецько-педагогічної діяльності, сприятиме творчому засвоєнню інформації та її застосуванню в роботі з хореографічними колективами.

Отож, герменевтика в хореографії, як і в інших видах мистецтва, є дієвою пояснювальною схемою, універсальним підходом, в якому актуалізується континуум смислів культури і мистецтва, прокладається шлях до його розуміння і саморозуміння. Проблеми, пропоновані для подальших наукових пошуків, містяться в тексті статті.

Список використаних джерел

1. Бурська О., Мацюк О. Художній образ в музиці та хореографії: феноменологія, психологія, мистецька практика. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 64, том 1, Дрогобич: 2023. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_1/10.pdf
2. Burska O., Liva N., Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchahina-Biliavska O. Hermeneutic analysis as a basis of forming a musician's artistic experience. Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales, 16. 2000. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7667366>
3. Гадамер Г. Естетика і герменевтика. К.: Юніверс, 2001. 288 с. С.12.
4. Грінченко Т.Д. Герменевтична інтерпретація як засіб досягнення глибинного розуміння твору мистецтва: до питання формування мистецького досвіду майбутнього вчителя музики. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія: Зб.наук.праць. Випуск 35. Вінниця: ТОВ «Планер», 2011. file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Nzvdpu_pp_2011_35_4%20(1).pdf
5. Грінченко Т.Д. Теорія і практика формування мистецького досвіду вчителя музики. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. 300 с. С.25. <https://library.vspu.net/server/api/core/bitstreams/b605c290-0783-4ddd-8d9e-74168163eb71/content>
6. Грінченко Т., Зузяк Т., Сідорова І. Трансформація мистецької освіти в умовах воєнного стану (на прикладі факультету мистецтв і художньо-освітніх технологій ВДПУ імені М. Коцюбинського). Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти Випуск 31 Київ : 2024. doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.21 <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/45464/Hrinchenko-161-168.pdf?sequence=1>
7. Онофрійчук Л., Онофрійчук С. Педагогічні можливості мистецтва хореографії у творчому розвитку підлітків. Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання. Вінниця, 2023. <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/22>

References

1. Burska O., Matsiuk O. Khudozhnii obraz v muzytsi ta khoreohrafi: fenomenolohiia, psykholohiia, mystetska praktyka. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 64, tom 1, Drohobych: 2023. https://www.aphn-journal.in.ua/archive/64_2023/part_1/10.pdf
2. Burska O., Liva N., Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchahina-Biliavska O. Hermeneutic analysis as a basis of forming a musician's artistic experience. Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales, 16. 2000. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7667366>
3. Hadamer H. Estetyka i hermenevtyka. K.: Yunivers, 2001. 288 s. S.12.
4. Hrinchenko T.D. Hermenevtychna interpretatsiia yak zasib dosiahnennia hlybynnoho rozuminnia tvorv mystetstva: do pytannia formuvannia mystetskoho dosvidu maibutnoho vchytelia muzyky. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Pedahohika i psykholohiia: Zb.nauk.prats. Vypusk 35. Vinnytsia: TOV «Planer», 2011. file:///C:/Users/Lenovo/Downloads/Nzvdpu_pp_2011_35_4%20(1).pdf
5. Hrinchenko T.D. Teoriia i praktyka formuvannia mystetskoho dosvidu vchytelia muzyky. Vinnytsia : TOV «TVORY», 2018. 300 s. S.25. <https://library.vspu.net/server/api/core/bitstreams/b605c290-0783-4ddd-8d9e-74168163eb71/content>
6. Hrinchenko T., Zuziak T., Sidorova I. Transformatsiia mystetskoi osvity v umovakh voiennoho stanu (na prykladi fakultetu mystetstv i khudozhno-osvitnikh tekhnolohii VDPU imeni M. Kotsiubynskoho). Naukovyi chasopys Ukrainkoho derzhavnoho universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Serii 14. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity Vypusk 31 Kyiv : 2024. doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.31.21 <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/45464/Hrinchenko-161-168.pdf?sequence=1>
7. Onofriichuk L., Onofriichuk S. Pedahohichni mozhlyvosti mystetstva khoreohrafi u tvorchomu rozvytku pidlitkiv. Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia. Vinnytsia, 2023. <https://intranet.vspu.edu.ua/eduarts/index.php/journal/article/view/22>

Про автора

Тетяна Зузяк, кандидат мистецтвознавства, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: zuzyak@ukr.net;

Наталія Мозгальова, доктор педагогічних наук, професор, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: mozgaliovan@gmail.com;

Тетяна Грінченко, кандидат педагогічних наук, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: tatyana_grinchenko@ukr.net.

About the Authors

Tetiana Zuziak, Candidate of Arts, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: zuzyak@ukr.net;

Nataliia Mozghalova, Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: mozgaliovan@gmail.com;

Tetiana Hrinchenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, tatyana_grinchenko@ukr.net

УДК 378.637.016:78

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-04](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-04)

НАУКОВІ ПІДХОДИ ДО ФОРМУВАННЯ УМІНЬ АНСАМБЛЕВОГО СПІВУ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ван Янлі 

Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

У статті розкрито наукові підходи до формування умінь ансамблевого співу студентів факультетів мистецтв у процесі вокального навчання. Розкрито поняття «формування умінь ансамблевого співу» як одне з фундаментальних сегментів процесу фахового навчання майбутніх учителя музичного мистецтва, яке є запорукою розвитку вокально-хорової культури, що складає стратегічну мету уроків музичного мистецтва в школі. Виокремлено індивідуально-творчий, системно-ціннісний, трансдисциплінарний, діяльнісний підходи.

Індивідуально-творчий підхід має своєю науковою основою особистісно-орієнтовані параметри фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. У контексті індивідуально-творчого підходу інтерпретуємо діяльність як продукт особистісної творчості, результат професійного розвитку студентів, творців нового навчального простору. Системно-ціннісний підхід базується на врахуванні системи цінностей в індивідуальній матриці кожного зі студентів, які спрямовують їх до розуміння себе як творця нових ідей і нової дії у вокальній діяльності, направленою на отримання власного нового мистецького результату. Трансдисциплінарний підхід розглядає засоби поєднання протилежностей різноманітних характеристик будь-якого процесу за принципом доповнення, що дозволяє створити таку основу вокальної підготовки, яка забезпечує сформованість компетентності студентів у полі новаторського вирішення завдань на межі знань різних дисциплін. Цей важливий підхід урахує зміну звичного перебігу вокальної підготовки завдяки відкритості до інтерпретацій, аналізу та трансферу інформації, інструментарію організації різноманітних зворотних зв'язків і передбачення ризиків, спрямованості на отримання нових граней-характеристик, непередбачувано-випадкових якостей, нових ідей та шляхів нової дії. Діяльнісний підхід забезпечує розгляд фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що визначається: індивідуальною майстерністю; можливістю оновлення; успішним здійсненням перетворювальної дії; мотивація педагога-новатора на власну діяльність як мобільного процесу оновленого креативного розв'язання навчально-мистецьких задач з метою надання студентам інноваційного інструментарію оригінально-самостійної творчої дії.

Ключові слова: уміння ансамблевого співу, майбутні вчителі музичного мистецтва, індивідуально-творчий, системно-ціннісний, трансдисциплінарний, діяльнісний підходи.

UDC 821.161.2'06-1.09

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-04](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-04)

SCIENTIFIC APPROACHES TO THE FORMATION OF ENSEMBLE SINGING SKILLS OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC ART

Wan Yangli 

Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article reveals scientific approaches to the formation of ensemble singing skills of students of faculties of arts in the process of vocal training. The concept of "formation of ensemble singing skills" is revealed as one of the fundamental segments of the process of professional training of future teachers of musical art, which is the key to the development of vocal and choral culture, which is the strategic goal of musical art lessons at school. Individual-creative, system-value, transdisciplinary, activity approaches are distinguished.

The individual-creative approach has as its scientific basis the personally-oriented parameters of the professional activity of the future teacher of musical art. In the context of the individual-creative approach, we interpret the activity as a product of personal creativity, the result of the professional development of students, creators of a new educational space. The system-value approach is based on taking into account the system of values in the individual matrix of each student, directing them to understand themselves as creators of new ideas and new actions in vocal activity, aimed at obtaining their own new artistic result. The transdisciplinary approach considers the means of combining the opposites of various characteristics of any process according to the principle of complementarity, which allows creating such a basis for vocal training that ensures the formation of students' competence in the field of innovative problem solving at the border of knowledge of different disciplines. This important approach takes into account the change in the usual course of vocal training due to openness to interpretations, analysis and transfer of information, the tools for organizing various feedback and predicting risks, the focus on obtaining new facets-characteristics, unpredictable-random qualities, new ideas and new ways of action. The activity approach provides consideration of the professional activity of a future teacher of musical art, which is determined by: individual skill; the possibility of renewal; the successful implementation of transformative action; motivation of the innovative teacher for his own activity as a mobile process of updated creative solution of educational and artistic tasks in order to provide students with innovative tools for original and independent creative action.

Keywords: ensemble singing skills, future teachers of musical art, individual-creative, system-value, transdisciplinary, activity approaches.

Постановка наукової проблеми. Суспільно-політичні та економічні зміни, перебудова всіх сфер життєдіяльності суспільства в сучасному світі вимагають нових стратегій щодо оновлення національних систем освіти, і, зокрема, мистецької освіти. Саме тому проблема методичної підготовки та формування фахових умінь майбутніх учителів музичного мистецтва стає одним із пріоритетних напрямів модернізації сучасної мистецької освіти. Рівень вихованості, освіти та загальної культури учнів багато в чому залежить від того, яким є вчитель-музикант і наскільки він здатний відповідати

вимогам, що ставить перед ним суспільство. Саме тому стратегія розвитку мистецької педагогічної освіти сьогодні передбачає впровадження інноваційних підходів до її змісту та організації. Удосконалення професійно-педагогічної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти потребує всебічного розкриття творчого потенціалу студентів факультету мистецтв, розвитку їх талантів і здібностей, формування моральних, духовних якостей, мотиваційно-ціннісних орієнтацій, а також набуття фахових знань і умінь.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Розвиток навичок ансамблевого співу є однією з ключових складових професійної підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів. Це пояснюється тим, що заняття мистецтвом у загальноосвітніх школах вимагають від вчителя музики застосування навичок ансамблевого співу під час вокально-хорової роботи з класом, шкільним вокальним ансамблем або хором. Оскільки успіх у будь-якій діяльності залежить від вміння її виконувати, належний рівень володіння ансамблевим співом у вчителя музики є важливим чинником для розвитку вокально-хорової культури учнів. Саме це становить стратегічну мету уроків музичного мистецтва в загальноосвітній школі.

Вокальні навички та навички ансамблевого співу розвиваються не лише під час індивідуальних занять з курсу «Постановка голосу», але й інтегровані у процес вивчення таких дисциплін, як «Хоровий клас», «Хорове диригування», «Сольфеджіо», «Методика музичного виховання» та «Виробнича педагогічна практика» для студентів-бакалаврів музично-педагогічних вищих навчальних закладів. Для студентів-магістрів, які обирають спеціалізацію викладача вокалу, формування вокальних та ансамблевих навичок відбувається під час вивчення таких дисциплін, як «Практикум з фахової підготовки», «Практикум за кваліфікацією «Вокал», «Камерний спів», «Асистентська практика» та «Виконавський практикум» тощо.

Психолого-педагогічним аспектом формування умінь займалися М.Варій, Г.Васянович, О.Вишневський, З.Гіптерс, С.Гончаренко, Т.Довга, О.Нікітіна, Л.Казьміренко, О.Кудерміна, О.Мойсеева, Г.Костюк, Ян Лі, С.Максимюк, І.Малафіїк, І.Мозуль, В.Маляко, О.Олексюк, В.Партола, О.Пехота, М.Ткач, М.Ярмаченко та ін. Вокальне навчання майбутніх педагогів-музикантів було предметом досліджень багатьох учених-психологів, мистецтвознавців, практикуючих педагогів, методистів серед яких В.Антонюк, А.Болгарський, А.Козир, І.Колодуб, О.Кошиць, М.Львов, Л.Масол, О.Стахевич, Л.Тоцька, А.Яковлев [4; 10] та багато інших. Професорсько-викладацький склад сучасних вищих навчальних закладів мистецької освіти, які мають музично-педагогічне спрямування,

приділяє величезну увагу формуванню у студентів факультетів мистецтв вокальних умінь.

Мета статті полягає у висвітленні наукові підходи до формування умінь ансамблевого співу студентів факультетів мистецтв у процесі вокального навчання. Виокремлені індивідуально-творчий, системно-ціннісний, трансдисциплінарний, діяльнісний підходи дозволяють якнайповніше розкрити сутність означеної проблеми.

Виклад основного матеріалу. У процесі вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва підпорядкування творчої діяльності розглядається через індивідуально-творчий, ціннісний, трансдисциплінарний та діяльнісний підходи. Поняття «підхід» визначається як метод дії, спрямований на створення цінностей для задоволення потреб. Як зазначає І. Бичко, науковий підхід характеризується особливим способом мислення та пізнання, який формується під впливом певних умов, високого рівня знань, професійної підготовки та цілісного спрямування [2].

Індивідуально-творчий підхід має своєю науковою основою особистісно-орієнтовані параметри інноваційної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. У контексті індивідуально-творчого підходу інтерпретуємо діяльність як продукт особистісної творчості, результат професійного розвитку студентів, творців нового вокального навчального простору. Комплексна взаємодія складових означеного процесу сприяє інтенсифікації намагань студентів факультетів мистецтв до опанування засобів, прийомів, методів і організаційних форм інноваційної діяльності.

Запровадження індивідуально-творчого підходу з позиції розуміння індивідуальності як епіцентру творчості (Д. Вууд, Р. Маслоу, К. Роджерс, Б. Твісс, Е. Торренс та ін.) [6; 9; 11; 12] дозволяє розглядати інноваційну діяльність у вокальній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва у новому вимірі свідомої індивідуальної діяльності, що характеризується: творчістю, відправною базою якої є талант особистості, а також, творчістю, що утворюється внаслідок самореалізації (А. Маслоу) [6, с. 73]; існуванням певного продукту, який можна ідентифікувати як витвір творчого процесу, а також, новаторськими якостями продуктів

творчого процесу, наділеними індивідуальними рисами особистості та її власного досвіту і бази фахових знань (К. Роджерс) [9]; виконанням будь-яких завдань у творчий спосіб, а також, довготривалих приготувань, зусиль, натхнення, інтуїції, фантазії, творчої уяви, спрямованості на мету діяльності (Е. Торренс) [11]; певним типом творчої активності, самоорганізації, рефлексії, цілеспрямованості дій, критичним оцінюванням і саморегуляцією поведінки навчання та спілкування (Б. Твісс) [12].

Обґрунтування індивідуально-творчого підходу окреслює перспективи вокальної підготовки в рамках професійного становлення майбутнього вчителя музичного мистецтва за умов конструювання навчального інноваційного мистецько-діяльнісного простору, що сприяє підвищенню інтенсивності творчого самовиявлення студентів за рахунок створення навчального мистецько-інноваційного хабу для реалізації творчого потенціалу студентів факультетів мистецтв університетів. Універсальні ознаки індивідуально-творчого підходу у вокальній підготовці виявляються в сприянні до творчості як здатності майбутнього вчителя музичного мистецтва самовдосконалюватися шляхом конструювання нової стратегії власної дії, по новому осмислювати роль інтуїції в генеруванні нових ідей, урахувати важливість передбачення й прогнозування для ефективного здійснення фахової діяльності.

У рамках індивідуально-творчого підходу оптимізуються вимоги до педагога, який керується принципами індивідуально-творчого підходу до кожного студента, спрямований на впровадження в навчальну практику новітніх інноваційних методик для забезпечення: формування інтелектуального потенціалу студентів (здатності збирати, обробляти потоки навчальної мистецької інформації, генерувати нові власні ідеї подальших дій); акумулювати інтелектуально-активний простір для генерації нового знання; активувати умови для перетворення знань студентів в інновації; узгоджувати фактори для забезпечення впровадження новацій студентів у навчальний процес постановки голосу.

Системно-ціннісний підхід (від гр. «systema» – ціле, складене з частин, об'єднання та «цінність» з точки зору відповідності потребам особистості) [2] базується на

врахуванні системи цінностей в індивідуальній матриці кожного студентів, спрямуванні їх до розуміння себе як творця нових ідей і нової дії у вокальній діяльності, спрямованого на отримання власного нового мистецького результату. Водночас цей підхід є одним із основних інструментів для дослідження майбутнім учителем музичного мистецтва наявного стану впорядкованості начального вокального простору з подальшим конструюванням та врахуванням системи причинно-наслідкових зв'язків в ідеях та діях, спрямованих на його інноваційне перетворення. Важливим чинником системно-ціннісного підходу є можливість розглядати вокальну підготовку через призму спрямування майбутнього вчителя музичного мистецтва до інновацій, створення нової цінності як уміння, закладеного в освітній проект «Майбутнє освіти та навичок. Освіта 2030 OECD», яке виявляється в створенні нової цінності та здатності відповідально впроваджувати інновації.

У даному контексті варто звернути уваги науковий погляд Т. Калюжної на ціннісні базиси інноваційної діяльності, якими, на думку вченої, є: рівноправність традицій і творчості, які мають перебувати у постійному діалозі та співпраці; монізм і плюралізм ціннісних систем, особистість – міра речей, творець власних цінностей для себе; емоційна насиченість педагогічного процесу, цілеспрямованість на творче пізнання; вихід на інтеграцію науки і практики [89, с. 90]. Водночас, системно-ціннісний підхід сприяє розгляду вокальної підготовки через окуляр комплексу мистецьких цінностей, що вбирають в себе різноманіття музично-виконавських еталонів, культурно-смакових переконань, що дозволяє «перетворювати ідеї та почуття в образи, звуки, рухи та інші форми вираження, завдяки спілкуванню та висловлюванню, що в комплексі здатне змінювати наше сприйняття світу» (Е. Джефферсон) [10].

Трансдисциплінарний підхід розглядає засоби поєднання протилежностей різноманітних характеристик будь-якого процесу за принципом доповнення, що дозволяє створити таку основу вокальної підготовки, що забезпечує сформованість компетентності студентів у полі новаторського вирішення завдань на межі знань різних дисциплін. У зв'язку з цим, Л. Бобик, М. Ткач, О. Олексюк та

ін. визначають, що «фахова підготовка студентів факультетів мистецтв потребує впровадження низки нових підходів, визначальними рисами яких є міждисциплінарний синтез знань, методологічна плюралістичність, поліваріантність пошукових векторів, міжпредметні зв'язки, посилення інтеграційної взаємодії тощо» [10]. Трансдисциплінарний підхід щодо процесу навчання студента здійснювати інноваційну дію на факультетах мистецтв університетів ураховує зміну звичного перебігу вокальної підготовки завдяки відкритості до інтерпретацій, аналізу та трансферу інформації, інструментарію організації різноманітних зворотних зв'язків і передбачення ризиків, спрямованості на отримання нових граней-характеристик, непередбачувано-випадкових якостей, нових ідей та шляхів нової дії.

Реалізація трансдисциплінарного підходу в системі мистецької освіти сприяє формуванню у студентів нового типу мислення, характерними ознаками якого, згідно Г. Бевз є «створення із розрізнених дисциплінарних сфер єдиної площини евристичного, аксіоматичного узгодження наукового мислення у вивченні предметного поля» [1, с. 31]. Орієнтація майбутнього вчителя музичного мистецтва на пошук інформації з метою дослідження ситуативно-виконавської та комунікативно-інтегративної проблематики навчального диригентсько-хорового простору виступає інструментом для: виявлення в різних дисциплінах мистецько-академічного циклу специфічних знань, подібних елементів, понять, закономірностей, явищ; комбінування й синтезу отриманої інформації в якісно нову цілісність; проектування етапності процесів та їх якісно-нового змістовного наповнення для інноваційного впорядкування навчального простору; цілеспрямованість на ефективність і результативність. На думку В. Ребухи, предметні межі розчиняються, коли студент, під час розв'язування професійних завдань, спирається на особистісні знання, навички і вміння з кількох предметних дисциплін та може здійснити критичну оцінку власно використаних міжпредметних знань [3, с. 63].

Трансдисциплінарний підхід дозволяє розглядати формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до інноваційної діяльності у процесі вокальної підготовки як

процес розв'язання навчальних проблем завдяки актуалізації знань з окремих дисциплін як джерела поповнення об'єму інформації в конкретному навчальному завданні. Цей підхід сприяє розвитку інтелектуального потенціалу студента, розширює розуміння ним ефективних механізмів інноваційної діяльності, дає змогу сконцентрувати знання з різних навчальних дисциплін в напрямку отримання нового знання, нового досвіду, нової дії, нових результатів, а також, оцінити якість власної інноваційної діяльності у процесі вокальної підготовки.

Схиляючись до думки, що вокальної підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва є наскрізним процесом самореалізації, який передбачає оперативний зворотний зв'язок на основі діагностики проміжних і фінальних результатів, вважаємо, що технологічний підхід забезпечує сконцентрованість педагогічних зусиль на досягнення студентами успіху, введення ними інноваційних здобутків у власну навчально-мистецьку діяльність, спрямовує до досягнення високого рівня професійної майстерності, що є потужним фактором процесу формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до інноваційної діяльності.

Діяльнісний підхід дозволяє розглядати специфіку інноваційної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва, що визначається: індивідуальною майстерністю; можливістю оновлення; успішним здійсненням інноваційної перетворювальної дії; мотивація педагога-новатора на власну діяльність як мобільного процесу оновленого креативного розв'язання навчально-мистецьких задач з метою надання студентам інноваційного інструментарію оригінально-самостійної творчої дії. Адже, згідно Л. Ребухи, основними складовими освітньої інноватики є: створення освітніх інновацій; процес прийняття, розуміння, оцінки та інтерпретації нової дії; досвід практичного втілення інновацій у навчальній діяльності [3, с. 54].

Доречно підкреслити, що інноваційна діяльність, розробка моделі бажаного творчого пошуку, узгодження й оновлення діяльнісної стратегії в рамках етапів і термінів досягнення результатів інноваційної діяльності; добір оригінальних засобів її ефективної реалізації на сьогодні є одним із провідних напрямів в освіті,

зокрема в мистецькій освіті. У науковій літературі (Л. Галіціна, І. Підласий, Л. Пироженко, О. Пошетун, Г. Сиротенко та ін.) інновація досліджується як специфічна діяльність, спрямована на якісну зміну як суб'єктів навчання так і навчальних об'єктів. Тому сутність використання діяльнісного підходу проявляється в креативному застосуванні цінних інноваційних ідей у конкретних умовах вокальної підготовки. Цей підхід дозволяє активізувати інтелектуально-творчий потенціал майбутнього вчителя музичного мистецтва, стимулювати генерацію нових ідей, підпорядковувати новації навчальним цілям, знаходити ефективні форми, прийоми, засоби для здійснення продуктивного процесу постановки голосу та отримання оригінального результату фахової діяльності.

Діяльнісний підхід дозволяє розглядати вирішення вокальних завдань за допомогою інноваційної діяльності у комплексі розв'язання нестандартних завдань комунікативного технологічного, виконавського, творчого, управлінського рангу. Ці завдання потребують як організаційно-творчого так і інноваційного впорядкування, адже інноваційний процес є комплексною діяльністю з формування, використання, поширення та введення нового, створення нових діяльнісних практик.

Орієнтація на діяльнісний підхід передбачає введення в навчальний вокальний процес інноваційних алгоритмів дії від вихідного стану осмислення й продукування ідей покращання якості наявних характеристик через створення моделі, наповненої інноваційним змістом до практичного втілення інноваційної дії з

результативним ефектом оновлення. Форма фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва передбачає впровадження нововведення на творчо-діяльнісній основі з урахуванням специфіки взаємодії складових вокального процесу.

У рамках діяльнісного підходу до формування готовності майбутнього вчителя музичного мистецтва до фахової діяльності передбачена активна позиція педагога, спрямована на забезпечення інноваційного навчального клімату, що сприяє психологічній розкритості та сконцентованості студентів на шляхах самореалізації в інноваційній діяльності, зокрема на таких як: самостійний саморозвиток, ентузіазм у починаннях; зміщення ціннісно-цільових установок у напрямку інноваційної реконструкції; оновлення характеристик «Я-образу»; проектування нової моделі творчої взаємодії; готовність впроваджувати нові способи інноваційної діяльності у зміст фахової підготовки.

У **висновках** варто підкреслити, що визначення основних напрямів дослідження, поставлених у статті, стало можливим завдяки окресленню теоретико-методологічних основ. До них належать індивідуально-творчий, системно-ціннісний, трансдисциплінарний та діяльнісний підходи. Ці підходи характеризують концептуальні засади професійної діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вокальної підготовки та створюють теоретичну базу для аналізу та поглибленого дослідження особливостей готовності студентів мистецьких факультетів до вокально-сценічної діяльності.

Список використаних джерел

1. Бевз Г. М. Трансдисциплінарний підхід у психологічних дослідженнях реформи освіти як складного явища. Вісник післядипломної освіти: зб. наук. праць. Серія «Соціальні та поведінкові науки». Київ, 2022. Випуск 22(51). С. 28-46, С. 31. Режим доступу: <http://umo.edu.ua/socialjni-ta-povedinkovi-nauki-vipuski/zbirnik-naukovikh-pracj-visnik-pisljadiplomnoji-osviti-serija-socialjni-ta-povedinkovi-nauki-vipusk-2251-2022>. Дата звернення 17, 06. 2023
2. Бичко І. В. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії імені Григорія Сковороди НАН України: Абрис, 2002. 742 с.
3. Інноваційні технології навчання в умовах модернізації сучасної освіти: монографія / за наук. ред. д. пед. н., проф. Л. З. Ребухи. Тернопіль : ЗУНУ, 2022. 143 с.
4. Козир А. В. Федоришин В. І. Вступ до акмеології мистецької освіти: навч.-методич. посіб. Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2012. 263с.
5. Kuutti Kari. Activity theory, transformation of work, and information systems design. Perspectives on activity theory. Publisher Cambridge University Press, 1999. pp. 360-376.
6. Maslow A. H. Religions, values and peak-experiences. New York: Free Press of Glencoe, 1961. 208 p.
7. Nardi B. A. Activity theory and human computer interaction. Context and Consciousness: Activity Theory and Human-Computer Interaction. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1996. pp. 1-8
8. Rockefeller S. C. John Dewey: Religious Faith and Democratic Humanism. New York : Columbia University Press, 1994. 683 p.
9. Rogers Carl. El camino del ser. Madrid : Publisher : Editorial Kairós, May 25, 2007. 200 p.
10. Tkach M., Oleksiuk O., Bobyk L. Non-linear thinking strategies in post-non-classical higher art education: A synergistic concept Scientific Herald of Uzhhorod University, Series "Physics", 2024. Т. 55. Режим доступу: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/49211/1/M_Tkach_O_Oleksiuk_%20NLTSPCHAE_FMMH_KM_MO.pdf Дата звернення 20.05. 2024
11. Torrance E. P. The Nature of Creativity as Manifest in its. Testing Sternberg R.J. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988, p. 32-75
12. Twiss B. C. Managing technological innovation. London : Longman, 1980. 240 p.

References

1. Bevez G. M. Transdisciplinary approach in psychological research of educational reform as a complex phenomenon. Bulletin of postgraduate education: collection of scientific works. Series "Social and behavioral sciences". Kyiv, 2022. Issue 22(51). P. 28-46, P. 31. Access mode: <http://umo.edu.ua/socialjni-ta-povedinkovi-nauki-vipuski/zbirnik-naukovikh-pracj-visnik-pisljadiplomnoji-osviti-serija-socialjni-ta-povedinkovi-nauki-vipusk-2251-2022>. Access date 17, 06. 2023
2. Bychko I. V. Philosophical encyclopedic dictionary. Kyiv: Institute of Philosophy named after Hryhoriy Skovoroda of the NAS of Ukraine: Abrys, 2002. 742 p.
3. Innovative teaching technologies in the context of modernization of modern education: monograph / edited by Dr. Pedagogical Sciences, Prof. L. Z. Rebukha. Ternopil: ZUNU, 2022. 143 p.
4. Kozyr A. V. Fedoryshyn V. I. Introduction to acmeology of art education: teaching and methodical manual. Kyiv: Publishing House of the National Polytechnic University named after M.P. Dragomanov, 2012. 263 p.
5. Kuutti Kari. Activity theory, transformation of work, and information systems design. Perspectives on activity theory. Publisher Cambridge University Press, 1999. pp. 360-376.
6. Maslow A. H. Religions, values and peak-experiences. New York: Free Press of Glencoe, 1961. 208 p.
7. Nardi B. A. Activity theory and human computer interaction. Context and Consciousness: Activity Theory and Human-Computer Interaction. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 1996. pp. 1-8.

8. Rockefeller S. C. John Dewey: Religious Faith and Democratic Humanism. New York : Columbia University Press, 1994. 683 p.
9. Rogers Carl. El camino del ser. Madrid : Publisher : Editorial Kairós, May 25, 2007. 200 p.
10. Tkach M., Oleksiuk O., Bobyk L. Non-linear thinking strategies in post-non-classical higher art education: A synergistic concept Scientific Herald of Uzhhorod University, Series "Physics", 2024. Т. 55. Режим доступу:
https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/49211/1/M_Tkach_O_Oleksiuk_%20NLTSPCHAE_FMMH_KM_MO.pdf Дата звернення 20.05. 2024.
11. Torrance E. P. The Nature of Creativity as Manifest in its. Testing Sternberg R.J. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988, p. 32-75.
12. Twiss B. C. Managing technological innovation. London : Longman, 1980. 240 p. .

Про авторів

Ван Яньлі, аспірантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна
e-mail: yangyang@ukr.net

About the Authors

Wan Yangli, PhD student at the Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: yangyang@ukr.net

УДК 78.071.2:929Гарнонкурт(436)(09)

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-05](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-05)

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ НІКОЛАУСА ГАРНОНКУРТА ТА CONCENTUS MUSICUS VIENNA У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ РУХУ ІСТОРИЧНО ОРІЄНТОВАНОГО ВИКОНАВСТВА

Олена Верещагіна-Білявська¹ , Олена ПОТОЦЬКА² , Ярослав Хачинський³ 

¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

²Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна

³Поморський університет в Слупську, м. Слупськ, Польща

Анотація

Після Другої світової війни Відень став одним з центрів руху історично орієнтованого виконавства. Австрійські музиканти, натхненні творчою діяльністю німецьких митців першої половини XX ст., продемонстрували власне бачення автентичного виконавства старовинної музики. Одним з найвідоміших інтерпретаторів барокової музики другої половини XX – початку XXI століття став Ніколаус Харнонкурт, який заснував Concentus Musicus Vienna. На початку 1950-х років колектив знаходився на стадії формування власного підходу до старовинної музики та упорядкування концертного репертуару. Своє власне бачення виконання барокової музики Н. Гарнонкурт формував на основі дослідження самої давньої музики, вивчення традиції виконавства того часу, старовинних інструментів. Concentus Musicus Vienna, як колектив однодумців, став вмістилищем втілення усіх інтерпретаційних ідей Н. Гарнонкурта.

У статті проаналізовано культурні впливи на становлення концепції історично орієнтованого виконавства Н. Гарнонкурта, зокрема діяльність Ф. Йоде, В. Гензеля, Р. Гейдена, Г. Леонгардта. Визначено роль Й. Мартіна на формування світогляду та виконавського стилю Н. Гарнонкурта та Concentus Musicus Vienna.

Охарактеризовано принципи добору музикантів у Concentus Musicus Vienna, особливості формування репертуару, специфіку інтерпретації старовинної музики, дослідницьку діяльність Н. Гарнонкурта. Музикант вважав музику принципом мовлення, що безпосередньо знайшло своє відображення в його інтерпретаціях.

У результаті виявлення особливостей творчої діяльності Concentus Musicus Vienna під керівництвом Н. Гарнонкурта у перше двадцятиріччя його існування було констатовано, що колектив здійснив революційні інновації у звучанні та музичному стилі, який повністю походить від самої старої музики та відповідних інструментів. Однією з великих заслуг Concentus Musicus Vienna стало відродження музики забутих австрійських митців, зокрема Йогана Генріха Шмельцера, Йогана Йозефа Фукса, Генріха Ігнаца фон Бібера та ін. Теоретичне обґрунтування принципів і підходів до виконання старовинної музики дозволило створити переконливі її інтерпретації. Принциповою позицією Н. Гарнонкурта в інтерпретації старовинної музики стало бачення музичного твору в контексті особливостей усіх видів мистецтва часу його створення.

Одним із здобутків Concentus Musicus Vienna під керівництвом Н. Гарнонкурта стало формування нового типу виконавця, який постає дослідником, філософом, мистецтвознавцем і музикантом-віртуозом. Орієнтація на людину, яка, завдяки своїм знанням, професійним навичкам і безумовному бажанню, знайшла нове представлення старовинної музики та сформувала ансамбль, який наслідував його в усіх відношеннях, є величезною відмінністю Concentus Musicus Vienna від інших колективів. Спосіб виконання старої музики у Concentus був безпрецедентним і принципово новим..

Ключові слова: Ніколаус Харнонкурт, Concentus Musicus Vienna, історично орієнтоване виконавство, автентичне виконавство, старовинні інструменти, бароко.

UDC 78.071.2:929Гарнонкурт(436)(09)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-05](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-05)

PRINCIPLES OF FORMATION OF GENRE-STYLE COMPETENCE OF FUTURE TEACHERS OF MUSIC AND CHOREOGRAPHY

Olena Vereshchahina-Biliavska¹ , Olena Pototska² , Jarosław Chaciński³ 

¹Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

²Dnipro academy of music, Dnipro, Ukraine

³Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland

Abstract

After the Second World War, Vienna became one of the centres of the historically oriented performance movement. Austrian musicians, inspired by the creative work of German artists of the first half of the twentieth century, demonstrated their own vision of authentic performance of early music. One of the most famous interpreters of baroque music in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries was Nikolaus Harnoncourt, who founded the Concentus Musicus Vienna. In the early 1950s, the ensemble was at the stage of forming its own approach to early music and compiling its concert repertoire. N. Harnoncourt formed his own vision of performing baroque music on the basis of research into ancient music itself, studying the performance traditions of the time and ancient instruments. Concentus Musicus Vienna, as a collective of like-minded people, became a receptacle for the embodiment of all of Harnoncourt's interpretive ideas.

The article analyses the cultural influences on the formation of N. Harnoncourt's concept of historically oriented performance, in particular the activities of F. Jode, W. Hansel, R. Hayden, and G. Leonhardt. The role of J. Martin in shaping the worldview and performance style of N. Harnoncourt and Concentus Musicus Vienna is determined.

The principles of selecting musicians in the Concentus Musicus Vienna, the peculiarities of forming the repertoire, the specifics of interpreting ancient music, and N. Harnoncourt's research activities are characterised. The musician considered music to be a principle of speech, which was directly reflected in his interpretations.

As a result of identifying the peculiarities of the creative activity of Concentus Musicus Vienna under the direction of N. Harnoncourt in the first twenty years of its existence, it was stated that the collective made revolutionary innovations in sound and musical style, which is entirely derived from the old music itself and the corresponding instruments. One of the great merits of Concentus Musicus Vienna was the revival of the music of forgotten Austrian artists, including Johann Heinrich Schmelzer, Johann Joseph Fuchs, Heinrich Ignaz von Biber, and others. The theoretical substantiation of the principles and approaches to the performance of early music has allowed for the creation of convincing interpretations of it. N. Harnoncourt's principled position in the interpretation of early music was to see a piece of music in the context of the peculiarities of all art forms of the time of its creation.

One of the achievements of the Concentus Musicus Vienna under the leadership of N. Harnoncourt was the formation of a new type of performer, who appears as a researcher, philosopher, art critic and virtuoso musician. The focus on a person who, through his knowledge, professional skills and unconditional desire, found a new presentation of early music and formed an ensemble that followed him in every respect is a huge difference between Concentus Musicus Vienna and other ensembles. Concentus' way of performing early music was unprecedented and fundamentally new of genre-style correspondence involves the accumulation of genre-style practice by the student of education.

Keywords: Nikolaus Harnoncourt, Concentus Musicus Vienna, historically oriented performance, authentic performance, ancient instruments, baroque.

Постановка наукової проблеми.

Зародившись на початку XX ст. у Німеччині, зокрема у Мюнхені¹, рух автентичного виконавства старовинної музики своє друге дихання отримав після Другої світової війни вже в Австрії, а саме у Відні. Принципи підходу до історично орієнтованого виконавства у віденських музикантів були відмінними від мюнхенських митців, з особливостями творчості яких вони й не були добре обізнаними. Проте саме німецькі митці дали могутній поштовх у справі пошуків автентичного виконання старовинної музики, який підхопили австрійські музиканти. Надалі впродовж другої половини XX століття історично орієнтоване виконавство набувало все більше послідовників, досліджувалося музикознавцями та виконавцями, популяризувалося серед публіки, сформувавшись на початку XXI ст. у самостійний напрям виконавського мистецтва та музично-теоретичної науки. Ці дві галузі автентичного виконавства від самого початку були нерозривними, позаяк реставрація особливостей виконання старовинної музики потребувала і реконструкції старовинних інструментів, і вивчення особливостей інтерпретацій, і різнобічного дослідження партитур і теоретичних праць XVII – XVIII століть.

В Україні інтерес до виконання давньої музики призвів до заснування низки колективів, які популяризують автентичне виконавство. Одним з найстаріших вітчизняних колективів є Ансамбль давньої музики під керівництвом Костянтина Чечені, музиканти якого, окрім реставрації української барокової музики, виготовляють репліки старовинних інструментів та займаються науково-дослідною роботою. Основу репертуару Київського ансамблю старовинної музики «Dolce Barocco» та Ансамблю давньої музики «Terra Barocca» Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика складають твори європейських композиторів XVI – XVIII століть.

Восени 2024 р. у Львові відбувся вже XXI Фестиваль Давньої Музики, що засвідчує стійкий інтерес музикантів і слухачів до музики доби Середньовіччя, Відродження та бароко.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

З розвитком концертної діяльності ансамблів старовинної музики в Україні вітчизняні виконавці та музикознавці також розпочинають дослідження особливостей її інтерпретації. Найбільшу увагу концентровано на проблемах автентичного виконання барокової музики, що засвідчують статті Л. Артюхової [1], Р. Глазунова та О. Устименко-Косоріч [3], В. Охманюка [6], О. Табуліної [9], К. Томницького [10], Н. Яропуд [11] та ін. Проблематика дисертації І. Коденко зосереджена навколо загальних проблем історичного виконавства останньої третини XX – початку XXI століття» [4], а в одному з підрозділів дослідження О. Потоцької розглядається специфіка фортепіанного виконання музики доби бароко [7]. Проте вивчення ролі окремих особистостей у становленні і розвитку автентичного виконавства на сьогодні ще не стало предметом широкого наукового інтересу. У цій галузі досліджень автентичного виконавства виділяємо статті І. Коденко, яка аналізує концепції відтворення старовинної музики Вандою Ландовською [5], та О. Потоцької, яка звертається до початку історично орієнтованого виконавства, характеризуючи діяльність музикантів Німецької асоціації старовинної музики (Vereinigung für alte Musik) [8].

У 2002 році в Україні було опубліковано монографію Н. Гарнокурта «Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» у перекладі Заслуженого діяча мистецтв України, піаніста й органіста Георгія Куркова [2]. Видання стало чи не першим українським перекладом праці відомого австрійського диригента, дослідника давньої музики, засновника ансамблю барокової музики Concentus Musicus Wien.

¹ Німецька асоціація старовинної музики (Vereinigung für alte Musik) у Мюнхені під керівництвом Крістіана Деберейнера (1874 – 1961) понад десять років виступала активним популяризатором автентичного виконавства, але через два роки після початку Першої світової війни припинила своє існування. Про діяльність Асоціації див. О. Потоцька «Становлення принципів історично орієнтованого виконавства в європейській музичній практиці початку XX століття (на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik)». Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. XXVII. С. 167 – 184.

Монографія у значній мірі спрямувала науковий інтерес українських музикознавців до проблем виконавства старовинної музики. Іншими дослідженнями Н. Гарнонкурта, які ще не перекладені українською, є праці, присвячені інтерпретації творів В. А. Моцарта, Й. С. Баха і К. Монтеверді, а також культурологічному, музикознавчому і виконавському осмисленню барокової музики. Проте творча діяльність самого австрійського музиканта та заснованого ним *Concentus Musicus Wien* не є достатньо відомою в Україні та потребує вивчення і популяризації.

Мета статті – охарактеризувати особливості підходу Н. Гарнонкурта та заснованого ним *Concentus Musicus Vienna* до інтерпретації старовинної музики та визначити їх роль у розвитку історично орієнтованого виконавства в Австрії 1950-х – 1970-х рр. Поставлена мета потребує також загальної характеристики соціокультурного середовища, в якому розгорталася діяльність Н. Гарнонкурта та *Concentus Musicus Vienna*.

Виклад основного матеріалу. Ніколаус Гарнонкурт (Nikolaus Harnoncourt, 1929 – 2016) – видатний австрійський хоровий, оперний та симфонічний диригент, який 1953 року заснував ансамбль барокової музики *Concentus Musicus Wien*, де виступав також і в ролі виконавця на бароковій віолончелі та віолі да гамба. Як музикознавець-дослідник, Н. Гарнонкурт вивчав давню музику, зокрема традиції барокового виконавства, автентичні барокові інструменти та їх використання у XX ст. та ін. Після завершення музичної освіти у Віденській музичній академії, музикант тривалий час був віолончелістом у Віденському симфонічному оркестрі (1952 – 1969) під орудою Г. фон Караяна. Впродовж життя митець також працював викладачем у Музичному університеті *Mozarteum* (м. Зальцбург, Австрія), Королівської академії мистецтв (м. Стокгольм, Швеція), Вищої школи музики (м. Кельн, Німеччина).

Concentus Musicus Wien було засновано у 1953 р., майже одразу після закінчення Н. Гарнонкуртом Віденського університету музики й виконавського мистецтва. Тоді молодий віолончеліст працював у Віденському симфонічному оркестрі (*Wiener Symphoniker*) під керівництвом Герберта фон Караяна. Музиканти *Concentus Musicus Wien* виконували барокову музику на старовинних інструментах,

оренованих у музеях, а також досліджували партитури XVI – XVIII століть. Ними було відроджено музику авторів, які у XX ст. були вже забутими. У роботі з *Concentus Musicus Wien* Н. Гарнонкуртом було обґрунтовано принцип «історично інформованої інтерпретації», ідеї якої були закладені ще до початку Другої світової війни [18, с.171].

Інтерес молодих музикантів до старовинної музики у значній мірі був інспірований довоєнним і повоєнним австро-німецьким музичним середовищем. Саме у цей час за автентичне виконавство виступали німецька Гільдія музикантів (*Musikantengilde*) на чолі з Фріцем Йодом (Fritz Jöde) та австрійський *Finkensteiner Bund*, яким керував Вальтер Гензель (Walther Hensel). Перед Другою світовою війною старовинна музика була популярною у репертуарі хорових колективів, а ось спроби гри на історичних інструментах були лише поодинокими.

Дітер Гуткнехт (Dieter Gutknecht) вказує, що ідеї автентичного виконавства в Австрії поширював музикант німецького походження Рейнгольд Гейден (Reinhold Heyden), на становлення якого вплинув Ф. Йод. Р. Гейден, як і інші виконавці, ще у наприкінці 1920-х – 1930-х рр. вважав за необхідне використання історичних інструментів, що здатне краще реалізувати відповідний характер старовинної музики [15, с.323]. Спочатку інтерес виконавців було зосереджено на лютні, а згодом – на віолі да гамба. Проте австрійські музиканти ще довгий час не зверталися до професійного дослідження старовинної музики.

У 1950-х роках саме Відень стає одним з важливих центрів історично орієнтованого виконавства, значною мірою завдяки діяльності музикознавця, експериментатора та виконавця Йозефа Мертіна (Josef Mertin, 1904 – 1998). Він проявив себе у різноманітних галузях: як викладач у Віденській музичній академії (з 1932 року), диригент *Collegium musicum* (1920 – 1960-х рр.), а по закінченню війни він викладав на кафедрі церковної музики, був органним майстром і диригентом. В усіх галузях творчої діяльності Й. Мертін орієнтувався на автентичне виконання старовинної музики [12, с.70]. У 1945 р. він виступив засновником *Collegium musicum Mertin* при Віденській музичній академії, з якою він виконував музику від Середньовіччя до класики. Цей ансамбль і

наукові погляди Й. Мертіна, безумовно, мали найбільший вплив на створення осередків старовинної музики у Відні [17, с.73]. Ними стали ансамбль Ізольди Альгримм (Isolde Ahlgrimm), яка збрала власну колекцію історичних інструментів; колективи під керівництвом Юліуса Пітера (Julius Peter) та Курта Рапфа (Kurt Rapp) та ін. Тому на час свого навчання у Віденському університеті музики й виконавського мистецтва Н. Гарнонкурт вже мав певний досвід у сфері старовинної музики, адже вказані музиканти, зокрема і Й. Мертін, були його викладачами.

Концерти старовинної музики, організовані Й. Мертіном, були для музикантів зразком і прикладом для наслідування. Викладач також прищепив Н. Гарнонкурту інтерес до вивчення музики Й. С. Баха. Вже у зрілому віці засновник *Concentus Musicus Vienna* розповідав про багатомісячне вивчення під керівництвом Й. Мертіна Мистецтва фуги Й.С. Баха BWV 1080. Н. Гарнонкурт з іншими студентами спочатку грали Мистецтво фуги як струнний квартет, а згодом звернулися в музеї та церкви для оренди старовинних інструментів, допоки не прийшли до квартету віол да гамба. Надалі на старовинних інструментах вони почали виконувати музику Середньовіччя (Перотін), франко-фламандських (Дюфаї, Дебре) та італійських (Монтеверді) композиторів [12, с.74 – 75].

Чотири музиканти – Аліса Гоффельнер (пізніше дружина Н. Гарнонкурта), Едуард Мелкус, Альфред Альтенбургер і Ніколаус Харнонкурт – назвали свій колектив Віденським квартетом віол да гамба (*Wiener Gamben-Quartett*). Отже, вже до часу заснування *Concentus Musicus Vienna* Н. Харнонкурт мав досвід виконання старовинної музики на автентичних інструментах. І. Райнер зазначає, що «впевненість Мертіна в значущості історичних інструментів була високою», але це не спонукало його вимагати тільки їх для виконання старовинної музики [19, с.280]. Робота в гамба-квартеті вперше привела молодих музикантів до нової якості звучання

історичних інструментів, але згодом їхні творчі шляхи розійшлися².

У часі навчання Н. Гарнонкурт співпрацював також з клавесиністом та органістом Густавом Леонгардтом (Gustav Leonhardt, 1928 – 2012), який прибув до Віденської академії восени 1950 року. Спочатку Г. Леонгардт, разом зі скрипальми Марі Леонхардт і Ларсом Фріденом грали у *Collegium Musicum* Й. Мертіна. М. Мертл вказує, що Г. Леонгардт додав у звучання *Collegium Musicum* ковток свіжого повітря та іронічно-критичні відтінки [17, с. 83]. Зазначимо, що ці музиканти володіли знаннями з історичної виконавської практики, які вони здобули в *Schola Cantorum Basiliensis*, тому й змогли створити у виконанні *Collegium Musicum* зовсім іншу основу, що походить від знань та умінь, отриманих у найпередовішому на той час навчальному закладі.

Коли Г. Леонгардт у 1952 р. отримав посаду викладача гри на клавесині у Віденський академії, Н. Гарнонкурт починає виконувати з ним та Л. Фріденом барокові тріо. Музиканти отримали доступ до колекції інструментів Музею історії мистецтва, тож тепер могли виконувати старовинну музику на відповідних інструментах. Таким чином, безумовно, завдяки Г. Леонгардту, Н. Гарнонкурт познайомився зі звучанням історичних інструментів. Музикування тріо з митцями, обізнаними в історичній виконавській практиці, стало для молодого Н. Харнонкурта значним поштовхом до інтенсифікації гри на старих інструментах. Водночас він розпочинає вивчення старовинних праць з історії і теорії виконавства та здійснює спроби їх філософського осмислення. У тогочасному Відні панували думки, що старовинну музику варто виконувати максимально безособово, дистанціюючись від емоційної романтичної музики та особливостей її інтерпретації. Н. Гарнонкурт у своїй концепції та виконанні старовинної музики прагнув відійти від такого застарілого духу виконання ранньої музики, вважаючи його занадто нудним.

²А. Хоффельнер продовжила навчання у Парижі у Жака Тібо та Жана Фурньє, опановуючи звичайний, а не історичний, скрипковий репертуар. Е. Мелкус обійняв посаду концертмейстера в Бад-Гаштайні, а в 1952 році Н. Гарнонкурт отримав постійну посаду у Віденському симфонічному оркестрі.

М. Мертл приводить міркування музиканта щодо виконання тріо-сонат А. Кореллі, де він вказує, що вони з Г. Леонгардтом спробували знайти новий підхід, порівнявши їх «з образотворчим мистецтвом італійського бароко: якщо ви думаєте про пристрасні скульптури Берніні, музика того ж часу повинна була бути такою ж пристрасною! Ми були стурбовані стилем гри, а також звуками» [17, с. 75]. У такому підході дослідники вбачають ознаки нового бачення шляхів відродження старовинної музики. Музичний твір розглядається в контексті особливостей усіх видів мистецтва часу його створення, тому й музика є частиною художнього розуміння часу. Таке усвідомлення потребує нового типу музиканта, який має навчитися бачити й розуміти музику у зв'язку з живописом, скульптурою, поезією, а також філософією, до якої мають бути адекватно додані суто внутрішні музичні навички. Для Н. Гарнокурта музика постає вираженням її часу. Саме тому дозволимо собі стверджувати, що для музиканта надзвичайно важливим було застосування антропологічного підходу та методів герменевтичного аналізу музики, при якому історичні аспекти музичного твору посідають важливе місце. Доцільність антропологічного підходу неодноразово було обґрунтовано у працях сучасних музикознавців, зокрема О. Верещагіної-Білявської, О. Черкашиної, Ю. Москвичової та ін. [20], а необхідність застосування герменевтичного аналізу розкрито у статті Т. Грінченко, О. Якимчук, О. Верещагіної-Білявської та ін. [13], які наголошують на вираженні у музичному творі соціокультурних особливостей його часу. Тож підхід Н. Гарнокурта, застосований у середині ХХ століття, виявився виправданим і таким, що допомагає усвідомити і розкрити зміст музики, адекватно задуму композитора та його історичної ситуації.

Саме таку концепцію було покладено за основу інтерпретацій у *Concentus Musicus Vienna*, який Н. Харнокурт заснував у 1953 році у співпраці з ентузіастами Віденського симфонічного оркестру. Варто зазначити, що ансамбль виконував не лише старовинну музику: значну частину репертуару складали твори сучасних композиторів. Такий підхід був типовим для багатьох колективів того часу, які уникали лише виконання романтичної музики, а

у музиці старовинній і сучасній вбачали деяку спільність – раціональність мислення.

Н. Харнокурт згадував, що *Concentus Musicus* формувалася впродовж декількох років: спочатку це було трое-четверо музикантів та приблизно один чи два музиканти приєднувалися щороку. Репетиції без концертних виступів тривали майже п'ять років, до 1957 року, доки ансамбль не виріс до десяти осіб. Ансамбль, що сформувався таким чином, залишався незмінним роками. Його виконавці прискіпливо перевіряли та відслідковували, чи підійде новий кандидат з позицій особистих якостей та музичних навичок [17, с. 75]. Така «ансамблева політика», звичайно, мала ту перевагу, що, з одного боку, це сприяло формуванню великого почуття єдності, а з іншого – типового власного музичного почуття та стилю. Такі основні вимоги та умови були великою перевагою *Concentus Musicus* перед колективами, в яких виконавський склад постійно змінювався.

Тривалий репетиційний період без концертних виступів дозволив музикантам ґрунтовно ознайомитися з історичними інструментами, скоординувати взаємодію і – найголовніше – сформувати власний репертуар з новою перспективою інтерпретації. «Нам потрібно було знайти інструмент для кожного музиканта, якого ми додали. Ми знаходили цінні інструменти в різних місцях і грали практично лише на оригіналах, деякі з яких ми позичили або придбали за дуже складних обставин» – розповідав Н. Гарнокурт. «Якщо у нас не було інструменту, ми навіть не шукали музиканта. Ансамбль створювався в дивному балансі між долученням музикантів і музичних інструментів» [Там само].

Н. Гарнокурт проводив і великі дослідницькі пошуки, адже багато видань старовинної музики були зіпсовані або не відповідали бажаному репертуару. Щоб розробити оригінальну концертну програму, він розшукував рукописні партитури у бібліотеках, самостійно перекладаючи їх на сучасну нотну грамоту. Музиканту-досліднику пощастило, адже у віденських бібліотеках *Musikverein* і Національній бібліотеці зберігалася величезна кількість матеріалів, які десятиліттями чекали на своє повторне відкриття. Копіюючи та аранжуючи, Н. Гарнокурт зміг усвідомити суттєві особливості структури творів, а також

композиційні наміри та історичну стилістику. Така підготовча робота виявилася надзвичайно корисною для практичного виконавства.

Д. Гуткнехт зазначає, що від самого початку у *Concentus Musicus Vienna* панувала робоча атмосфера, яку в літературі описували як «демократія та гармонія» – базове ставлення, яке повинно мало безпосередній вплив на музичний результат [15, с. 333]. Це стало можливим завдяки постійному складу колективу і тому, що кожен музикант був повністю відданий своїй справі. Усі учасники мали великий особистий інтерес у взаємодії та існуванні такого ансамблю.

До початку першого публічного виступу у 1957 році у *Concentus Musicus Vienna* вдалося створити ідеальний склад артистів, в якому усі дослухалися один до одного і були відкриті до експерименту. Спочатку Н. Гарнонкурт грав на віолончелі чи альті, тому ансамбль працював без диригента. Проте колектив, безсумнівно, перебував під його керівництвом завдяки величезній перевазі, яку музикант отримав завдяки читанню, колекціонуванню та копіюванню музики. Поступово й фундаментально було сформовано стиль і характер музикування.

У результаті такого підходу до роботи колективу можемо прийти до висновку, що в *Concentus Musicus Vienna* були створені надзвичайно сприятливі, практично ідеальні умови для формування ансамблю. Жоден колектив ніколи не розвивався таким чином, щоб зосередитися впродовж такого тривалого часу на розробці програми, на формуванні адекватного підходу до старовинної музики та її інструментів і стилів.

Неофіційна поява практично усіх музикантів *Concentus Musicus Vienna* на сцені відбулася у 1954 році під час виконання опери Клаудіо Монтеверді «Орфей» під орудою П. Хіндеміта. Німецькому композитору потрібні були старовинні інструменти, частиною яких володіли колективи, але Н. Гарнонкурт наполіг, щоб на цих інструментах грали артисти саме його колективу. З цієї постановки розпочалося захоплення австрійського музиканта творами К. Монтеверді. Н. Гарнонкурт описав свої враження наступним чином: «Потім була перша репетиція – і це було як удар блискавки. Це була музика, яка проникла мені під шкіру! Він був для мене абсолютно новим. Не просто твір, а Монтеверді взагалі – унікальний досвід!

Стилістичні особливості, ці характерні звороти фрази закарбувалися в моїй пам'яті, усі вони походять з цього виступу» [17, с. 126]. Твори К. Монтеверді стали тим репертуаром, до якого він звертався впродовж багатьох років.

Після роботи з П. Хіндемітом продовжився репетиційний період, доки в 1957 році не було сформовано першу концертну програму та обрано назву ансамблю. Прем'єра *Concentus Musicus Vienna* відбулася на офіційній церемонії на честь завершення реставрації Шварценберзького палацу, пошкодженого у часі війни. Для першого концерту було обрано твори Георга Муффата, Джованні Габріелі, Вільяма Брейда, Орlando Гіббонса, Йоганна Генріха Шмельцера та Генрі Перселла. Старовинні інструменти у старовинній відреставрованій залі палацу звучали «природніше», ніж у сучасній концертній залі, створюючи надзвичайну барокову атмосферу. Варто зауважити, що у програмі першого концерту не було творів, які можна було б назвати особливо ефектними. Низька гучність, яка вимагає зосередженого прослуховування, безсумнівно, викликала труднощі як незвичайна особливість для слухачів концерту.

До програми другого концерту долучили твори Й. Гайдна, таким чином означивши широту репертуару. Концерти малий такий резонанс, що їх повторили декілька разів. Музична критика також продемонструвала схвальну реакцію і на сам репертуар, і на виконавський рівень колективу.

Зміст репертуару визначався ще й фактором відсутності у першому складі *Concentus Musicus Vienna* духових інструментів. Автентичний гобой з'явився в ансамблі на початку 1960-х років за сприяння Г.Е. Хеша. Ганс Еберхард Хеш (Hans Eberhard Hoesch, 1891–1972) був одним з піонерів відродження давньої музики в Німеччині, колекціонером рідкісних барокових партитур, старовинних музичних інструментів та одним із засновників першого камерного оркестру старовинної музики в Німеччині (*Kabler Kammermusik*, 1930), музиканти якого грали виключно на автентичних інструментах³. Німецький сподвижник давньої музики після знайомства з виконанням ансамблю Н. Гарнонкурта запросив його з дружиною до себе у Хаген, де вони отримали можливість грати на всіх інструментах, якими володів Г. Е. Хеш. Зі своєї колекції збирач подарував родині

Хармонкуртів віолу да гамба та скрипку Jacobus Stainers з відповідними смичками, а також креслення старовинних духових інструментів, за якими було зроблено репліки. До своєї смерті в 1972 році Х.Е. Хеш продовжував щедро підтримувати музикантів, усвідомлюючи, що Conventus Musicus Vienna під творчим керівництвом Н. Гармонкурта є одним з кращих колективів історично орієнтованого виконавства.

Загалом, впродовж 1957 – 1962 рр. Conventus Musicus Vienna провів 35 концертів і мав у своєму здобутку до двадцяти різних програм. Склад колективу збільшився, а інструменти, включно з духовими, були майже повністю укомплектовані, що зробило Conventus Musicus Vienna схожим на типовий бароковий придворний оркестр. Основне ядро музикантів залишалося незмінним, а поповнення новими учасниками відбувалося за рахунок артистів Віденського симфонічного оркестру. Перевага полягала у тому, що Н. Гармонкурт добре знав їх технічні можливості та культурні орієнтири, адже сам до 1969 року працював віолончелістом цього оркестру.

У ці перші п'ять років концертної діяльності було закладено естетичні основи та завойовано аудиторію, яка визнала особливості відтворення старовинної музики Conventus Musicus Vienna. Концерти найчастіше відбувалися у згаданому вже палаці Шварценберг і склалися переважно з творів від нідерландського періоду до кінця XVIII століття. Наприклад, була складена програма, яка знайомила публіку з музикою двору Максиміліана I та папського двору в Авін'йоні, тобто композиціями XV – XVI століть. З музики XVII ст. в репертуарі переважали твори для різних альтових інструментів, зокрема фантазії Г. Перселла. Виконувалися також твори французьких композиторів Франсуа Куперена, Жана-Філіпа Рамо та ін.

Особливу увагу у формуванні репертуару було зосереджено на відродженні музики австрійських композиторів. Саме у концертах Conventus Musicus Vienna слухач відкрив для себе твори Йогана Генріха Шмельцера (1623 – 1680), Йогана Йозефа Фукса (1660 – 1741) та Генріха Ігнаца фон Бібера (1644 – 1704). У багатьох схвальних рецензіях вказувалося, що така «ретроспективна тенденція» дозволяє слухачам почуватися «в безпеці» і вірити, що вони знайшли в ній відчуття ідеального світу в непевний повоєнний час [14, с.339]. Звичайно, що було й певне нерозуміння, адже у концертах звучала музика, яка для багатьох віденців була незвичною. Навіть декілька творів Й. Гайдна з репертуару колективу були настільки «екзотичними» (баритонні тріо), озвучені такими незвичайними способами (Концерт для фортепіано з оркестром Фа мажор з клавесином) або настільки детально відтворені у написаних Н. Гармонкуртом програмних текстах (Струнний квартет ор. 64, 3), що потребували окремого пояснення. Щодо цих творів Й. Гайдна Н. Гармонкурт детально розповідав про різницю між інструментами, які використовувалися за часів композитора, та сучасними, тим самим пояснюючи, що звучання історичних інструментів є суттєвим чинником у розумінні музики першого віденського класика.

На початок 1960-х рр. Conventus Musicus Vienna отримав загальнонаціональну славу і розпочав виступи у Mozart Hall – концертній залі в стилі модерн на 700 місць. Це був певний ризик, адже така велика концертна зала не могла відтворити камерну атмосферу барокового музикування, притаманну палацу Шварценберг. Просторова зміна, роз'єднання музики і простору дійсно не відповідали ситуації, для якої була написана музика. Проте це стало новим початком і можливістю перевірити, чи може музика далеких епох втримати виразність навіть у неконгруентних просторах.

³ Г.Е. Хеш був успішним бізнесменом, володів паперовою фабрикою у невеличкому містечку Хаген, тому мав можливість створити власну майстерню для зберігання інструментів та відкрив невеликий концертний зал у своєму будинку для публічних виступів. Заснований ним Kabele Kammermusik мав успіх у публіки. Проте незгода з політикою нацистів Німеччини змусила Г.Е. Хеша у 1936 р. залишити роботу в колективі, який згодом отримав реєстрацію в Reichsmusikkammer (RMK) і працював під нацистським гаслами.

Загалом можемо стверджувати, що виступи у Mozart Hall стали експериментом з інтеграції старовинної музики в загальну концертну атмосферу, її залучення до загального концертного життя. До музики старовинної змогло долучитися набагато ширше коло слухачів, аніж в палаці Шварценберг. У першому концерті в новій атмосфері Н. Гарнонкурт представив віденській публіці британського контртенора Альфреда Деллера (Alfred Deller, 1912 – 1979), з яким уже мав певний концертний досвід. Для великої програми зі співаком були обрані вокальні твори Джона Доуленда (1563 – 1626) та Вільяма Берда (1543 – 1623), а також інструментальні композиції [16, с. 86].

Наступного сезону 1962 – 1963 рр. у серії концертів були виконані Бранденбурзькі концерти Й.С. Баха. Для цього Conventus Musicus Vienna повинен був збільшити свій склад. Проблема Н. Гарнонкурт вбачав не лише у відсутності автентичних інструментів чи їх реплік, але у тому, що новим виконавцям треба було виробити новий стиль гри, який, на думку керівника, відповідав би музиці Й. С. Баха. Та і ці труднощі колективу вдалося здолати. Виконання усіх Бранденбурзьких концертів Й. С. Баха було зафіксовано фірмою грампластини.

Як бачимо, Н. Гарнонкурт мав власне ставлення до виконавства, якого він дотримувався впродовж усього свого музичного життя. Навіть на початку існування Conventus Musicus Vienna його цікавило не лише повне використання історичних інструментів та переконливість звучання, відповідність стилю, але й злагодженість колективу. Музикант допускав використання сучасних інструментів за умови, якщо звучання і стиль виконання буде відповідати стилю епохи музики, що виконується.

Від самого початку він сформулював власний погляд на музичну інтерпретацію – музика як принцип мовлення – який став основою його музикування, хоча ретельне дотримання використання історичних інструментів будь-якою ціною не обов'язково має бути необхідною умовою. Значення кожного музичного твору різних епох має бути на першому плані. І завжди важливо подати їх у живій, переконливій формі, використовуючи чи то старовинні інструменти, чи то сучасні. Це «кредо» він уже сформулював у програмному тексті концерту «Мистецтво фуги» 1950 року: «Я

вважаю, що музика завжди була для мене мовою [...] Я усвідомив мову в музиці дуже рано, можливо, ще в п'ятнадцять років, коли вперше прочитав, наскільки важливою для Бетховена була риторика» [цит. за 17, с.80].

Коли на початку 1970-х рр. були розгорнуті жваві дискусії щодо можливостей використання сучасних інструментів при виконанні старої музики, Н. Гарнонкурт дотримувався обережної позиції: «Я абсолютно не хочу тут виступати за «історичні» концерти, колесо історії неможливо повернути назад. Нам, очевидно, потрібна музика минулих часів, звукове оформлення є і залишається другорядним. Для мене оригінальний звуковий образ цікавий тим, що він мені здається найкращим із багатьох доступних мені варіантів для представлення тієї чи іншої музики сьогодні. Подібно до того, як я вважаю оркестр Преторіуса непридатним для виконання Ріхарда Штрауса, я вважаю оркестр Ріхарда Штрауса непридатним для виконання Монтеверді. До речі, оскільки було так багато розмов про старі та менш старі інструменти, я хотів би закінчити, розставивши пріоритети у правильному порядку: спочатку йде музика (робота композитора), потім йде інтерпретація (репрезентація та артикуляція) і, нарешті, з'являється оптимальне звучання» [цит. за 15, с. 344].

На початок 1970-х рр. Conventus Musicus Vienna здійснив 27 записів, до яких увійшли не лише інструментальні, але й вокально-інструментальні твори, зокрема «Страсті по Іоанну» Й. С. Баха та ін. «Страсті» були представлені з ретельним відтворенням умов виконання у 1724 році. Для цього, крім солістів, були залучені Віденський хор хлопчиків і Віденський хор. До платівки Н. Гарнонкурт написав вичерпне пояснення історії Страстей загалом та їх записів зокрема. Музична критика констатувала, що колективу завжди вдається відтворити звуковий образ старої музики, з усією ретельністю відновити фразування та темп, які були звичними на той час.

У результаті виявлення особливостей творчої діяльності Conventus Musicus Vienna під керівництвом Н. Гарнонкурта у перше двадцятиріччя його існування, можемо прийти до низки **висновків**.

По-перше, вже з перших років свого існування Conventus Musicus Vienna здійснив революційні інновації у звучанні та музичному стилі, який

повністю походить від самої старої музики та відповідних інструментів. М. Мертл називає появу ансамблю «акустичною психограмою» його засновника [17], маркуючи прагнення Н. Гарнокурта максимально точно втілити його власні уявлення про звучання старовинної музики.

По-друге, створена Н. Гарнокуртом колекція інструментів дозволила максимально відтворити автентичне звучання старовинної музики.

По-третє, Н. Гарнокурт здійснив велетенську дослідницьку роботу, завдяки якій було віднайдено низку забутих творів австрійських композиторів XVII століття.

По-четверте, від самого початку роботи над старовинною музикою засновник колективу теоретично обґрунтовував принципи і підходи до її виконання, апелюючи до фактів, які були фундаментальними для інтерпретації музичних творів старовини. Загалом, можемо впевнено стверджувати, що саме він рухав усім музичним розвитком у Conventus Musicus Vienna.

По-п'яте, принциповою позицією Н. Гарнокурта в інтерпретації старовинної музики є бачення музичного твору в контексті особливостей усіх видів мистецтва часу його створення. Такий підхід потребував нового типу музиканта, який вміє мислити контекстно,

сприймаючи конкретний твір як втілення ідей усіх видів мистецтва свого часу. Тому й Н. Гарнокурт сформував і новий підхід до укомплектування колективу, який складався не просто з музикантів-віртуозів, але, що чи не найголовніше, з одностудійців. Щоб сформувати ансамбль таким чином, треба було володіти значною силою переконання, адже свої ідеї потрібно було переконливо викласти, водночас враховуючи технічний та естетичний потенціал кожного артиста ансамблю. Орієнтація на людину, яка завдяки своїм знанням, професійним навичкам і безумовному бажанню знайшла нове представлення старовинної музики та сформувала ансамбль, який наслідував його в усіх відношеннях, є величезною відмінністю Conventus Musicus Vienna від інших колективів. Спосіб виконання старої музики у Conventus був безпрецедентним і принципово новим.

У статті було розглянуто лише перший етап творчої діяльності Conventus Musicus Vienna у часі формування її керівником головних підходів до автентичного виконання старої музики. Особливості роботи ансамблю наступних періодів аж до часу відходу Н. Гарнокурта від керування колективом у 2016 р. та сучасного етапу концертної діяльності Conventus Musicus Vienna надалі потребує свого окремого вивчення.

Список використаних джерел

1. Артюхова, Л. (2022). Реконструкція технологічних моделей автентичного типу виконання вокальних творів доби Бароко. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 56. Том 1. С. 32-39.
2. Гарнокурт, Н. (2002). Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики / [пер. Г. Куркова]. Суми: Собор. 184 с.
3. Глазунов, О., Устименко-Косоріч, О. (2024). Італійське скрипкове мистецтво барокової доби: питання стилю та інтерпретації (на прикладі творчості Ф. Джемініані та П. Локателлі). Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. 26. С.471-485.
4. Коденко, І. (2021) Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини XX – початку XXI століття: дис. ...канд. мист. Харків. 2021. 24 с.
5. Коденко, І. І. (2019). Концепції відтворення старовинної музики у творчості Ванди Ландовської. Аспекти історичного музикознавства. Вип. XVII. Харків: Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. С. 261-279.
6. Охманюк, В. (2020) Особливості інтерпретації барокової музики у баянному виконавстві. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 3. С. 208-213.
7. Потоцька, О. В. (2012) Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: автореф. ... канд. мист. Одеса. 19 с.
8. Потоцька, О. (2024). Становлення принципів історично орієнтованого виконавства в європейській музичній практиці початку XX століття (на прикладі діяльності Vereinigung für alte Musik). Музикознавча думка Дніпропетровщини. Вип. XXVII. С. 167 – 181.

9. Табуліна, О. Б. (2021). Голосове вібрато в інтерпретації вокальної музики доби бароко. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 40. С. 178-183.
10. Томницький, К. (2021). Автентичний підхід у викладанні виконання музики бароко. ΛΟΓΟΣ: зб. наук. праць. Boston, USA. С. 113-116.
11. Яропуд, Н. (2023). Виконавська стилістика бароко у подвійних концертах Антоніо Вівальді в умовах сучасного віолончельного виконавства. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 67. Том 2. С. 188-195.
12. Grassl, M. (2009) . Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der Concentus Musicus und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit. Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker. Freiburg. S. 59-80.
13. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchagina-Bilyavska O., Burska O., Liva N. (2020) Hermeneutic Analysis as a Basis of Forming a Musician's Artistic Experience. Vol. 36. Edición Especial Nro. 27. Maracaibo – Venezuela. P.538-557
14. Gutknecht, D. (2003). Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau.
15. Gutknecht, D. (2015). Die Wiederkehr des Vergangenen. II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg. Schott Music GmbH & Co. KG.
16. Mertin, J.(1997). Musica practica. Ausgewählte Schriften zur Musik (1935–1991). Wien.
17. Mertl, M. (2004). Nikolaus Harnoncourt. Vom Denken des Herzens. Salzburg.
18. Mayer-Hirzberger, A. (2009). Mit unseren Gamben tun wir feste mit. Alte Musik<als neues Repertoire in der österreichischen Jugendmusikbewegung zur Zeit der Ersten Republik. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 171-186.
19. Rainer, I. (2009). Josef Mertin (1904–1998) und die historische Musikpraxis. Anmerkungen zu einer Theorie der Aufführung. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 277–294.
20. Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. Linguistics and Culture Review, 5(S2), 2021. P. 108-120.

References

1. Artiukhova, L. (2022). Rekonstruktsiia tekhnolohichnykh modelei avtentychnoho typu vykonannia vokalnykh tvoriv Doby Baroko [Reconstruction of technological models of the authentic type of performance of vocal works of the Baroque Era]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp 56. Tom 1. S. 32-39 [in Ukrainian].
2. Harnonkurt, N. (2002). Muzyka yak mova zvukiv. Shliakh do novoho rozuminnia muzyky [Music as a language of sounds. The way to a new understanding of music] / [per. H. Kurkova]. Sumy: Sobor. 184 s. [in Ukrainian].
3. Hlazunov O., Ustymenko-Kosorich O. (2024). Italiiske skrypkove mystetstvo barokovoi doby: pytannia styliu ta interpretatsii (na prykladi tvorchosti F. Dzheminiani ta P. Lokatelli) [Italian violin art of the Baroque period: questions of style and interpretation (on the example of the works of F. Geminiani and P. Locatelli)]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. Vyp. 26. S.471-485 [in Ukrainian].
4. Kodenko, I. (2021). Istorychne vykonavstvo yak tendentsiia muzychnoho mystetstva ostannoï tretyny XX – pochatku XXI stolittia [Historical performance as a trend in musical art of the last third of the 20th - beginning of the 21st century]: dys. ...kand. myst. Kharkiv. 24 s. [in Ukrainian].
5. Kodenko, I. I. (2019). Kontseptsii vidtvorennia starovynnoi muzyky u tvorchosti Vandy Landovskoi. [Concepts of reproduction of ancient music in the work of Vanda Landovska]. Aspekty istorychnoho muzykoznavstva. Vyp. KhVII. Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. S. 261-279 [in Ukrainian].
6. Okhmaniuk, V. (2020). Osoblyvosti interpretatsii barokovoi muzyky u baiannomu vykonavstvi [Peculiarities of interpretation of baroque music in accordion performance]. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv. № 3. S. 208-213 [in Ukrainian].
7. Pototska, O. V. (2012). Stylova typolohiia fortepianno-vykonavskoi interpretatsii [Stylistic typology of piano performance interpretation]: avtoref.. ... kand. myst. Odesa. 19 s. [in Ukrainian].

8. Pototska, O. V. (2024). Stanovlennia pryntsyviv istorychno oriietovanoho vykonavstva v yevropeiskii muzychnii praktytsi pochatku KhKh stolittia (na prykladi diialnosti Vereinigung für alte Musik) [Formation of the principles of historically oriented performance in the European musical practice of the beginning of the 20th century (on the example of the activities of the Vereinigung für alte Musik)]. Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny. Vyp. KhKhVII. S. 167 – 181[in Ukrainian].
9. Tabulina, O. B. (2021). Holosove vibrato v interpretatsii vokalnoi muzyky doby baroko [Vocal vibrato in the interpretation of vocal music of the Baroque era]. Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats. Vyp. 40. S. 178–183 [in Ukrainian].
10. Tomnytskyi, K. (2021). Avtentychnyi pidkhid u vykladanni vykonannia muzyky baroko [An authentic approach in teaching performance of baroque music.]. ΛΟΗΟ Σ: zb. nauk. nrats. Boston, USA. [in Ukrainian].
11. Yaropud, N. (2023). Vykonavska stylistyka baroko u podviinykh kontsertakh Antonio Vivaldi v umovakh suchasnoho violonchelnoho vykonavstva [Baroque performance style in Antonio Vivaldi's double concertos in the context of modern cello performance]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 67. Tom 2. S. 188–195 [in Ukrainian].
12. Grassl, M. (2009). Gleichklänge. Nikolaus Harnoncourt, der Concentus Musicus und der Wiener Kontext der Nachkriegszeit. Ereignis Klangrede. Nikolaus Harnoncourt als Dirigent und Musikdenker. Freiburg. S. 59–80. [in German].
13. Hrinchenko T., Yakymchuk O., Vereshchagina-Bilyavska O., Burska O., Liva N. (2020) Hermeneutic Analysis as a Basis of Forming a Musician's Artistic Experience. Vol. 36. Edición Especial Nro. 27. Maracaibo – Venezuela. P.538-557. [in English].
14. Gutknecht, D. (2003). Musik als Bild: allegorische Verbildlichungen im 17. Jahrhundert. Rombach: Freiburg im Breisgau. [in German].
15. Gutknecht, D. (2015). Die Wiederkehr des Vergangenen. II: Entwicklung ab dem Zweiten Weltkrieg. Schott Music GmbH & Co. KG. [in German].
16. Mertin, J.(1997). Musica practica. Ausgewählte Schriften zur Musik (1935–1991). Wien. [in German].
17. Mertl, M. (2004). Nikolaus Harnoncourt. Vom Denken des Herzens. Salzburg. [in German].
18. Mayer-Hirzberger, A. (2009). Mit unseren Gamben tun wir feste mit. Alte Musik<als neues Repertoire in der österreichischen Jugendmusikbewegung zur Zeit der Ersten Republik. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 171–186. [in German].
19. Rainer, I. (2009). Josef Mertin (1904–1998) und die historische Musikpraxis. Anmerkungen zu einer Theorie der Aufführung. Alte Musik in Österreich. Wien. S. 277–294. [in German].
20. Vereshchahina-Biliavska, O. Y., Cherkashyna, O. V., Moskvichova, Y. O., Yakymchuk, O. M., & Lys, O. V. (2021). Anthropological view on the history of musical art. Linguistics and Culture Review, 5(S2), 2021. P. 108–120. [in English].

Про автора

Олена Верещагіна-Білявська, кандидат мистецтвознавства, доцент, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: beverlena@gmail.com

Олена Потоцька кандидат мистецтвознавства, Дніпропетровська академія музики ім. М. Глінки, м. Дніпро, Україна. e-mail: elvik205@meta.ua

Ярослав Хачинський, доктор педагогічних наук, ад'юнкт, Поморський університет в Слупську, м. Слупськ, Польща, e-mail: jaroslaw.chacinski@up.edu.pl

About the Author

Olena Vereshchahina-Biliavska, PhD in Art History, Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: beverlena@gmail.com

Olena Pototska, PhD in Arts History, Dnipro academy of music Dnipro, Ukraine, e-mail: elvik205@meta.ua

Jarosław Chaciński, Doctor of Science in Pedagogics, Assistant professor, Pomeranian University in Slupsk, Slupsk, Poland, E-mail: jaroslaw.chacinski@up.edu.pl

УДК 378.016:78.07.

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-06](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-06)

МЕТОДОЛОГІЯ СИНЕРГЕТИЧНОГО ПІДХОДУ ЯК ОСНОВА СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТІВ ФАКУЛЬТЕТІВ МИСТЕЦТВ

ЧЖАО ЮЙЛУН ¹Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

Стаття розкриває науково-теоретичні основи методології синергетичного підходу у контексті співацького розвитку студентів факультетів мистецтв. Автор формулює визначення поняття «співацький розвиток студентів факультетів мистецтв», а також теоретично обґрунтовує й визначає сутнісні характеристики, принципи та методологічні засади синергетичного підходу як базис для розроблення методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, опора на який забезпечує максимальну результативність співацького розвитку в умовах постійної змінності соціально-суспільних процесів, а також відповідність змісту фахового вокального навчання сучасним викликам. Представлені в статті сутнісні характеристики методології синергетичного підходу втілюють зорієнтованість на встановлення й конкретизацію закономірних механізмів здатності складних систем до самоорганізації, на когнітивну активність щодо пізнання нових знань, а також на якісні варіативні перетворення складних систем від їх хаотичності до структурування, і функціонують згідно до мотиваційно-пізнавального, інноваційно-ціннісного та полілогічно-комунікативного напрямків вокального навчання. Серед принципів синергетичного підходу як основи співацького розвитку студентів факультетів мистецтв визначено принцип відкритості, що регулює динаміку впливів зовнішнього середовища, принцип самоорганізації, що забезпечується здатністю до самоструктуризації системи по відношенню до її складових, принцип атракторності та принцип біфуркаційності, що забезпечує нелінійність процесу співацького розвитку студентів факультетів мистецтв. Методологічні засади синергетичного підходу проектування стратегічних векторів співацького розвитку на основі використання педагогічно спланованих і спонтанних педагогічних впливів, розбудову поліваріантних траєкторій співацького розвитку; методичне забезпечення когерентності процесуальних компонентів співацького розвитку.

Ключові слова: синергетичний підхід, співацький розвиток, студенти факультетів мистецтв, методологічні засади, принципи, парадигма.

UDC 378.016:78.07.

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-06](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-06)

METHODOLOGY OF SYNERGISTIC APPROACH AS A BASIS FOR SINGING DEVELOPMENT OF STUDENTS OF ART FACULTIES

Zhao Yulong 

Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article reveals the scientific and theoretical foundations of the synergistic approach methodology in the context of singing development of students of art faculties. The author formulates a definition of the concept of “singing development of students of art faculties”, as well as theoretically substantiates and defines the essential characteristics, principles and methodological foundations of the synergistic approach as a basis for developing a methodology for the singing development of students of art faculties, which ensures maximum effectiveness of singing development in the conditions of constant change of social and social processes, as well as the correspondence of the content of professional vocal training to modern challenges. The essential characteristics of the synergistic approach methodology presented in the article embody a focus on establishing and specifying the natural mechanisms of complex systems' ability to self-organize, on cognitive activity in learning new knowledge, as well as on qualitative variable transformations of complex systems from their chaotic nature to structuring, and function in accordance with the motivational and cognitive, innovative and value-based, and political and communicative directions of vocal training. Among the principles of the synergistic approach as the basis for the singing development of students of art faculties are the principle of openness, which regulates the dynamics of environmental influences, the principle of self-organization, which is ensured by the ability of the system to self-organize in relation to its components, the principle of attractiveness and the principle of bifurcation, which ensures the nonlinearity of the process of singing development of students of art faculties. Methodological principles of the synergistic approach to designing strategic vectors of singing development based on the use of pedagogically planned and spontaneous pedagogical influences, development of multivariate trajectories of singing development; methodological support for the coherence of procedural components of singing development.

Keywords: synergistic approach, singing development, students of art faculties, methodological foundations, principles, paradigm.

Постановка наукової проблеми.

Удосконалення якості фахового навчання студентів факультетів мистецтв загалом і підвищення результативності процесу їх співацького розвитку зокрема становить одну з найважливіших перспектив вищої мистецької освіти в частині музичної педагогіки та виховання. Ефективність теоретично-концептуального й методичного розв'язання проблеми співацького розвитку студентів факультетів мистецтв в умовах сьогоденних цивілізаційних зрушень та викликів, які поширилися і на освітні процеси, залежить від віднайдення відповідного сучасності

інноваційного методологічного фундаменту. Цей фундамент має уможлиблювати не тільки максимальну результативність музичного, співацького розвитку майбутніх співаків, викладачів вокальних та вокально-хорових мистецьких дисциплін, вчителів музичного мистецтва в умовах постійної змінності й плинності соціально-суспільних процесів, але й забезпечити відповідність фахового вокального навчання новим викликам.

Отже, якщо перед мистецькою освітою глобалізованого інформаційного суспільства формується запит на фахову підготовку співака-виконавця, педагога-вокаліста нової генерації,

спроможного до творчої конкуренції й відкритого до інноваційних методик, то аксіоматично, що такий запит висуває відповідні вимоги до методології наукових досліджень загалом і інноваційних методик у галузі мистецької освіти зокрема.

Означена методологія має інтегрувати нові ціннісні орієнтири, для тлумачення змісту яких Л.Ткаченко наводить думку В.Кременя щодо того, що означені цінності, мають нести «свідому орієнтованість на здобуття нового – знань, досвіду, економічних, політичних, культурних досягнень, а також специфічну налаштованість на інновацію» [12, с. 18], [5]. З огляду на вищезазначене, в якості наукового фундаменту для теоретичного обґрунтування й моделювання методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв доречно обрати методологію синергетичного підходу, оскільки саме цей підхід інтегрує аксіологію інновацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Про актуальність залучення синергетичного підходу в якості методології наукових досліджень зазначали такі провідні українські вчені, як В.Виненко [1], О.Вознюк [2], С.Гончаренко [3], А.Євтюк [4], В.Ільїн [6], В.Кремень [5], [6], Е.Лузик [7], В.Лутай [8], Г.Нестеренко [9], М.Нещадим [10], І.Сальник [11], Л.Ткаченко [12], С.Хоружий [13], О.Чалий [14] та ін.

Узагальнюючи творчий доробок вчених у галузі синергетичного підходу, слід зупинитись на декількох позиціях, які дозволяють зрозуміти логіку того, чому саме цей підхід доречно використовувати у педагогічних дослідженнях саме зараз, а саме:

- в критичні моменти соціально-суспільних змін, коли соціум висуває нові цілі власного розвитку, що ґрунтуються на оновленні аксіологічного фундаменту, важливою є своєчасне розроблення відповідних новим цілям концепцій, траєкторій розвитку освіти;

- оновлення аксіологічного фундаменту невідворотно спричиняє оновлення, реформування педагогічної діяльності згідно до нових визначених цілей, зокрема, призводить до розроблення інноваційних методик тощо;

- методологія синергетичного підходу забезпечує міцне методологічне підґрунтя саме для методичних розроблень для періодів соціально-суспільної змінності, пропонуючи відповідну парадигму.

Зокрема, Л.Ткаченко визначає цю парадигму як постнекласичну, стверджуючи про такий її

важливий принцип, як саморозвиток складних систем [12]. Цієї ж думки притримується М.Нещадим, зазначаючи про те, що синергетика закладає принципово новий постнекласичний методологічний фундамент для пришвидшення і активізації освітніх процесів на базі синергетизації навчального середовища [10].

Мета статті – полягає у теоретичному обґрунтуванні та висвітленні методологічних засад та принципів синергетичного підходу як базису співацького розвитку студентів факультетів мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Дослідження основних засад та принципів синергетичного підходу як методологічного фундаменту методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв доречно, на нашу думку, починати із визначення ключових понять «співацький розвиток» та «синергетика».

На базі аналізу науково-теоретичних джерел з проблеми співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, формування в студентства вокально-технічних, інтерпретаційних, музично-виконавських умінь та навиків тощо, було теоретично обґрунтовано, розроблено і сформульовано авторське визначення досліджуваного феномену в якості динамічного перетворюючого процесу вокально-фізіологічного, духовно-емоційного й інтелектуально-творчого становлення та удосконалення загально-музичних та співацьких можливостей студентства на основі комплексу методів, засобів і прийомів вокального навчання, спрямованих на досягнення максимальної результативності щодо розвиненості співацьких умінь.

Переходячи до аналізу поняття «синергетика», слід зазначити, що Український педагогічний енциклопедичний словник за авторством С.Гончаренка визначає синергетику як «міждисциплінарний напрямок досліджень складно організованих еволюціонуючих систем, ... що ставить метою пізнання загальних принципів самоорганізації систем різної природи» [3, 420]. В.Кремень покладає в основу синергетики філософську концепцію людиноцентризму [5], [6]. Л.Ткаченко визначає синергетику як «...методологію в розвитку різних галузей наукового знання», яка «...поєднує два найбільш актуальних підходи – холізм і системність» [12, с. 21].

Аналіз наукових праць вищезазначених вчених дозволив виокремити характерні сутнісні

характеристики методології синергетичного підходу, серед яких:

- осмислена зорієнтованість на встановлення й конкретизацію закономірних механізмів здатності складних систем до самоорганізації;
- осмислена зорієнтованість на когнітивну активність щодо пізнання нових знань;
- осмислена зорієнтованість на якісні варіативні перетворення складних систем від їх хаотичності до структурування.

У контексті співацького розвитку студентів факультетів мистецтв зазначені вище характеристики торкаються наступних напрямків вокального навчання: мотиваційно-пізнавального, який відповідає за цілеспрямованість постійного розширення обсягу знань і умінь в області вокальної педагогіки та виконавства; інноваційно-ціннісного, який відповідає за пріоритетну позицію креативного й інноваційного підходів до методики формування власних вокальних умінь як основи співацького розвитку; полілогічно-комунікативного, який відповідає за розширення вокально-педагогічного і вокально-виконавського кола музичного спілкування.

І.Сальник конкретизує наступні принципи синергетичного підходу у контексті аналізу проведених авторкою педагогічних досліджень [11, с. 150-151]:

- принцип незамкнутості, відкритості системи та її підсистем зовнішньому середовищу;
- принцип самоорганізації та цілісності системи;
- принцип аттракторності та гомеостатичності педагогічної системи як її еволюційний ресурс;
- принцип нестійкості, біфуркаційності, флуктуаційності, динамічної ієрархічності педагогічної системи, її відкритість до надмалої дії;
- принцип ієрархічної цілісності освітньої системи;
- принцип нелінійності;
- принцип когерентності;
- принцип адитивності;
- принцип емерджентності;
- принцип імовірності;
- принцип надситуативності;
- принцип самоактуалізації та самодетермінації педагогічної системи;
- принцип відносності інтерпретацій [11, с. 150-151].

Розглянемо деякі з поданих вище принципів у контексті розроблення методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, а саме:

- принцип незамкненості, відкритості уможливорює розгляд співацької розвиненості студентів факультетів мистецтв в якості незамкненої, відкритої динамічної системи, яка регулює динаміку становлення, конфігурації, взаємодії на основі врахування як цілеспрямовано організованих, так і спонтанних впливів зовнішнього середовища;

- принцип самоорганізації та цілісності уможливорює розгляд співацької розвиненості студентів факультетів мистецтв в якості системи, стійкість якої забезпечується здатністю до самоструктуризації та самоінтеграції по відношенню до її складових, які у процесі взаємодії спроможні зберігати рівновагу системи;

- принцип аттракторності як еволюційний ресурс співацької розвиненості студентів факультетів мистецтв уможливорює її опору на умовно стійкі стрижні співацького розвитку, які можна визначити як педагогічні умови вокального навчального середовища, що підпорядковуються стратегічним цільовим векторам;

- принцип біфуркаційності, флуктуаційності, динамічної ієрархічності відкритість до надмалої дії уможливорює нелінійність процесу співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, коли напрям означеного процесу зазнає змінностей на підґрунті нових біфуркаційних поштовхів-імпульсів, вплив яких уможливорює нові напрями методичних траєкторій розвитку досліджуваного феномену.

Впираючись на подані вище принципи синергетичного підходу, розроблені у контексті співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, стало можливим сформулювати основні засади синергетичного підходу як методологічної основи для розроблення методики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв.

До означених засад належать:

- проектування стратегічних векторів співацького розвитку студентів факультетів мистецтв на основі використання педагогічно спланованих і спонтанних педагогічних впливів;
- розбудова поліваріантних траєкторій співацького розвитку студентів факультетів мистецтв на підґрунті встановлення процесуальних механізмів та закономірностей;
- методичне забезпечення когерентності процесуальних компонентів співацького розвитку студентів факультетів мистецтв.

У висновках доцільно підсумувати, що аналіз методології синергетичного підходу, здійснений у

річищі проблематики співацького розвитку студентів факультетів мистецтв, дозволив визначити сутнісні характеристики методології синергетичного підходу, а також принципи та методологічні засади цього підходу.

Таким чином, серед сутнісних характеристик синергетичного підходу доречно назвати наступні: осмислену зорієнтованість на встановлення й конкретизацію закономірних механізмів здатності складних систем до самоорганізації, на когнітивну активність щодо пізнання нових знань, на якісні варіативні перетворення складних систем від їх хаотичності до структурування.

До принципів синергетичного підходу у контексті співацького розвитку студентів факультетів мистецтв належать: принцип відкритості, що регулює взаємодію складових та динаміку розвитку співацької розвиненості на основі врахування впливів зовнішнього середовища; принцип самоорганізації та цілісності, що

забезпечує стійкість співацької розвиненості на базі її самоструктуризації та самоінтеграції по відношенню до її складових; принцип атракторності, що уможливорює опору співацького розвитку на умовно стійкі методичні стрижні, якими є педагогічні умови вокального навчального середовища; принцип біфуркаційності, що уможливорює нелінійність процесу співацького розвитку за рахунок змінностей цього процесу на підґрунті нових біфуркаційних поштовхів-імпульсів.

До визначених методологічних засад синергетичного підходу віднесено: проектування стратегічних векторів співацького розвитку на основі використання педагогічно спланованих і спонтанних педагогічних впливів; розбудова поліваріантних траєкторій співацького розвитку; методичне забезпечення когерентності процесуальних компонентів співацького розвитку студентів факультетів мистецтв.

Список використаних джерел

1. Виненко В.Г. Синергетика в школі. Педагогіка. 1997. № 2. С.55-60.
2. Вознюк О. В. Синергетика освіти: розвиток, навчання, виховання. Синергетика: процеси самоорганізації технічних, технологічних та соціальних систем: Матеріали Першої Всеукраїнської наукової конференції. 17-18 червня 2003 року, м. Житомир. Житомир, 2003. С. 51-55.
3. Гончаренко С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Рівне: Волинські обереги. 2011. 552 с.
4. Євтодюк А.В. Філософія освіти і синергетика – L'union faite a force. Філософія освіти XXI століття: проблеми і перспективи. Методологічний семінар 22 листопада 2000 р. Збірник наукових праць за ред. В.Андрущенка. Київ: Товариство "Знання України", 2000. С.175-180.
5. Кремень В. Г. Людиноцентризм в стратегіях освітнього простору. Київ: Педагогічна думка, 2009. 520 с.
6. Кремень В.Г. Ільїн В.В. Синергетика в освіті: контекст людиноцентризму. Київ: Педагогічна думка, 2012. 368 с.
7. Лузік Е.В. Системно-синергетичний підхід до проектування самостійнопізнавальної діяльності студентів у вищих навчальних закладах. Модернізація вищої освіти в Україні і світі: десять років наукового пошуку: колективна монографія. Акад. пед. наук України; І-т вищої освіти України; за ред. В.П. Андрущенка, В.І. Лугового. Харків: Видавництво НУА, 2009. С. 76-90.
8. Лутай В.С. Розробка сучасної філософії освіти на засадах синергетики. Вища освіта України. № 1. 2009. С. 33-35.
9. Нестеренко Г. О. Синергетичний вимір самореалізації особистості в умовах трансформації суспільства: дисертація кандидата філос. наук: 09.00.03. Запорізький державний університет. Запоріжжя, 2002. 201с.
10. Нецадим М.І. Військова освіта України: історія, теорія, методологія, практика: Монографія. Київ: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2003. 852 с.

11. Сальник І.В. Реалізація синергетичних принципів у контексті функціонування системи шкільного фізичного експерименту. Наукові записки. Серія: Проблеми методики фізико-математичної і технологічної освіти. Випуск 5. С.146-152
12. Ткаченко Л.І. Синергетичний підхід у педагогіці: нова парадигма. Освіта та розвиток обдарованої особистості: Наука – практиці. № 10. 2013. С. 18-21.
13. Хоружий С.Г. Система консолідованого регулювання і нагляду за діяльністю фінансових установ: автореферат дисертації доктора екон. наук: 08.00.08; Ун-т банк. справи. Львів, 2021. 39 с.
14. Чалий О.В. Синергетичні принципи освіти та науки. Київ: Знання, 2000. 24 с.

References

1. Vinenko V.G. Synergetics at school. Pedagogy. 1997. № 2. С.55-60.
2. Synergetics of education: development, training, education. Synergetics: processes of self-organization of technical, technological and social systems: Materials of the First All-Ukrainian Scientific Conference. June 17-18, 2003, Zhytomyr. Zhytomyr, 2003. С. 51-55.
3. Honcharenko S.U. Ukrainian Pedagogical Encyclopedic Dictionary. Rivne: Volynski oberehy. 2011. 552 с.
4. Philosophy of Education and Synergetics - L'union faite a force. Philosophy of education of the XXI century: problems and prospects. Methodological seminar on November 22, 2000. Collection of scientific papers edited by V. Andrushchenko. Kyiv: Society "Knowledge of Ukraine", 2000. С.175-180.
5. Kremen V.G. Human-centeredness in the strategies of educational space. Kyiv: Pedagogical thought, 2009. 520 с.
6. Kremen V.G., Ilyin V.V. Synergetics in education: the context of human-centeredness. Kyiv: Pedahohichna Dumka, 2012. 368 с.
7. Luzik E.V. System-synergetic approach to the design of self-discovery activities of students in higher education institutions. Modernization of higher education in Ukraine and the world: ten years of scientific research: a collective monograph. Acad. of Pedagogical Sciences of Ukraine; Institute of Higher Education of Ukraine; edited by V.P. Andrushchenko, V.I. Lugovoy. Kharkiv: NUA Publishing House, 2009. С. 76-90.
8. Lutai VS. Development of modern philosophy of education on the basis of synergy. Higher education of Ukraine. № 1. 2009. С. 33-35.
9. Synergistic dimension of personal self-realization in the conditions of society transformation: dissertation of Candidate of Philosophy: 09.00.03. Zaporizhzhia State University. Zaporizhzhia, 2002. 201с.
10. Military education of Ukraine: history, theory, methodology, practice: Monograph. Kyiv: Kyiv University Publishing and Printing Center, 2003. 852 с.
11. Salnyk I.V. Implementation of synergistic principles in the context of the functioning of the school physical experiment system. Scientific notes. Series: Problems of methods of physical, mathematical and technological education. Issue 5. С.146-152
12. Synergistic approach in pedagogy: a new paradigm. Education and development of gifted personality: Science to practice. № 10. 2013. С. 18-21.
13. Khoruzhyi S.G. System of consolidated regulation and supervision of financial institutions: thesis of Doctor of Economics: 08.00.08; University of Banking. Lviv, 2021. 39 с.
14. Chaly O.V. Synergistic principles of education and science. Kyiv: Znannya, 2000. 24 с.

Про авторів

Чжао Юйлун, аспірант Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна, e-mail: shoruz@ukr.net

About the Authors

Zhao Yulong, PhD student at the Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: shoruz@ukr.net

УДК 378.091.3:373.011.3-051]:784:[781.68:008](043.3)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-07](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-07)

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Сін Лу¹ , Ольга Щолокова¹ ,¹Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

У статті розглядаються питання інтерпретації музичних творів у процесі вокального навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва. Подано власне розуміння поняття «інтерпретаційна культура». Доводиться, що з точки зору інтерпретаційної культури вищим мотиваційним стимулом студентів-вокалістів має бути прагнення до художнього результату від виробленого самобутньо-індивідуального і емоційно наповненого семантичного типу інтонування. На основі узагальнення наукових досліджень з питань інтерпретації в галузі музичного мистецтва проаналізовано специфіку роботи з майбутніми вчителями на заняттях у класі вокалу. Визначено, що головним напрямком музично-пізнавальної діяльності студентів у процесі вокального навчання є розвиток їх художнього мислення. Підкреслюється, що для формування інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва доцільно використовувати не тільки методи, які історично склалися у практиці вокального навчання, а й новітні прийоми. У сукупності вони сприяють поглибленню художньо-інтерпретаційних умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва і збагаченню їх професійної компетентності.

Ключові слова: інтерпретаційна культура, музичне виконавство, вокальне навчання, виконавська майстерність, методика вокального навчання, майбутні вчителі музичного мистецтва, фахова підготовка.

UDC 378.091.3:373.011.3-051]:784:[781.68:008](043.3)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-07](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-07)

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF FORMING THE INTERPRETATIVE CULTURE OF THE FUTURE MUSIC TEACHER IN THE PROCESS OF VOCAL EDUCATION

Xin Lu¹ , Olga Shcholokova¹ ¹Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article examines and clarifies the issues of interpretation of musical works in the process of vocal training of future music teachers. The actual understanding of the concept of "interpretive culture" is presented. It is proven that from the point of view of interpretative culture, the highest motivational stimulus of vocal students is the desire for an artistic result from the produced original, individual and emotionally filled semantic type of intonation. Based on the generalization of scientific research on interpretation in the field of musical art, the specifics of working with future teachers in classes in the vocal class were analyzed. It was determined that the main direction of students' musical-cognitive activity in the process of vocal training should be the development of their artistic thinking, because this type of thinking is capable of ensuring the perception and study of musical phenomena in combination with artistic-content and lexical-grammatical aspects. They allow us to understand and appreciate the expressive possibilities of music as a whole and to form a complete picture of the singing culture of the nation whose works are being studied. During the methodological substantiation of our research, it was concluded that for a deeper analysis of the interpretation of the phenomenon "interpretive culture", it is necessary to take into account various scientific approaches that are the most effective for defining this concept. These were the hermeneutic, cultural, axiological, semiotic and national-style approaches. It is emphasized separately that for the formation of the interpretive culture of the future music teacher, it is advisable to use the methods and techniques that have historically developed in the practice of vocal training. Together, they contribute to the deepening of the artistic and interpretive skills of the future music teacher and to the enrichment of their professional competence.

Keywords: *interpretive culture, musical performance, vocal training, performing skill, vocal training method, future teachers of musical art, professional training...*

Постановка наукової проблеми. У професійній діяльності вчителя музичного мистецтва застосовується комплекс умінь і навичок, серед яких важливе місце займає інтерпретація музичних творів. Уміння їх інтерпретувати спрямоване, з одного боку, на відповідність у власному виконанні відтворювати задум композитора, а з іншого – надає виконавцю право творчо підходити до музичного твору. В системі вокальної підготовки майбутнього вчителя музики сформованість умінь інтерпретувати музичні твори передбачає здатність до самостійного і свідомого їх тлумачення з урахуванням жанрових і стильових особливостей, а також здатності здійснювати їх педагогічну корекцію у

залежності від навчальних завдань. Для формування інтерпретаційної культури вчителя музики в процесі вокального навчання розробляються різноманітні методи і прийоми. Висвітлення цих питань стало метою запропонованої статті

Мета статті є висвітлення особливостей формування інтерпретаційної культури студентів вищих музично-педагогічних закладів у процесі вокального навчання.

Виклад основного матеріалу. Питання інтерпретації творів мистецтва в рамках музично-педагогічної освіти останнім часом активно розвивається. Цій темі присвячені ґрунтовні дослідження таких науковців, як Л. Василевська-Скупа, М. Давидов, В. Крицький, І.

Могилевська, В. Москаленко, О. Рудницька, О. Щолокова та інші. Вони наголошують, що художня інтерпретація є результатом складних процесів, які формують систему взаємодіючих елементів із певними функціями та властивостями. Вона вимагає глибокого розуміння змісту музичного твору, а також виявлення ціннісного ставлення до музики.

Згідно з визначенням В. Москаленко, специфіка музичної інтерпретації визначається трьома основними аспектами: по-перше, характеристиками матеріалу, який підлягає інтерпретації, по-друге, цілями, які ставить перед собою виконавець, і, по-третє, специфікою інтерпретації в межах професійної діяльності. [5].

Інтерпретація музичного твору передбачає індивідуальний підхід та наявність у виконавця власного творчого бачення. Відома французька піаністка Маргарита Лонг вважала, що завдання інтерпретатора полягає не лише в тому, щоб прочитати авторський текст та "перекласти" його. Щоб відтворити твір великого майстра і оживити його, піаніст має певною мірою створити його наново. На її думку, інтерпретація сама по собі є мистецтвом.

Цю думку піаністки підкріплюємо позицією відомого педагога Т. Пляченко, яка надала власне визначення терміну «інтерпретація». На її погляд, «інтерпретація - це художньо-звукова реалізація нотного тексту у процесі виконання, що залежить від авторського задуму та індивідуальних психологічних та фізіологічних особливостей виконавця» [7, с. 45].

У музично-педагогічній освіті інтерпретація зазвичай трактується у вигляді діяльності, спрямованої на засвоєння суб'єктом різних художніх текстів. За визначенням В. Крицького, вона є своєрідним «освітнім метатекстом», який стає основою фахової підготовки студента-музиканта. У дослідженні «Формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів освіти» автор підкреслює, що вміння художньої інтерпретації є важливим елементом професійної підготовки майбутніх музикантів. Це вміння проявляється у різних аспектах музично-педагогічної діяльності, таких як інструментальне та вокальне виконавство, хорова практика, диригування та вербальне тлумачення художніх творів. [4].

Схожої думки дотримується М. Демір. На її думку, інтерпретаційна культура майбутнього вчителя музики є цілісним інтегративним

утворенням. Воно проявляється через розуміння та тлумачення педагогічної дійсності у всій її повноті, включаючи процеси, події, структури та міжособистісні відносини. Це утворення ґрунтується на комплексі знань, умінь, навичок, а також на творчому досвіді, який спрямований на розкриття сенсу музично-педагогічних текстів [3].

Розглядаючи проблему формування інтерпретаційної культури вчителя музичного мистецтва зазначимо, що у науковому дискурсі існує багато визначень поняття «культура». Серед них ми вибираємо підхід, де культура розглядається як історично сформовані процеси, що спрямовані на дії та реакції людей через внутрішні та зовнішні стимули. У такому контексті культура визначає поведінку окремої особи, яка належить до певного суспільства чи соціальної групи. Оскільки такі вміння передбачають здатність до самостійного та свідомого тлумачення музичних творів різних стилів, жанрів і напрямів мистецтва, а також їх педагогічної корекції, ми розглядатимемо сформованість цих умінь як прояв інтерпретаційної культури.

У даному разі ми спираємося на думку О. Рудницької, яка у трактуванні поняття «художньо-педагогічна інтерпретація» наголошує на важливості процесу тлумачення. Вона визначає його як «своєрідне тлумачення художнього твору, котре залежить від індивідуальності, соціальної належності та рівня розвитку суб'єкта». В основі даного процесу знаходиться спільна художньо-творча діяльність викладача і студента [8, с. 130].

З точки зору інтерпретаційної культури вищим мотиваційним стимулом студентів-вокалістів, на нашу думку, є прагнення до художнього результату від виробленого самобутньо-індивідуального, рідкісно-неповторного та емоційно наповненого семантичного типу інтонування. У цьому питанні будемо враховувати думку В. Антонюк [1, с. 66]. Дослідниця вважає, що вокальна школа є складною системою, здатною до відтворення, яку живить загальне мистецьке середовище. Навчання вокалу поєднує в собі риси різних національних вокальних шкіл, які відрізняються унікальною експресивністю під час виконання творів рідною мовою..

У своїх наукових розвідках вчена виділяє специфічні особливості педагогічної діяльності вчителя вокалу. До них належать:

- професійна мова вокально-виконавського мистецтва, що має свої закономірності існування й розвитку;

- своєрідний спосіб музичного узагальнення (інтерпретаторський план вокального твору, який розробляється через індивідуально-особистісне відчуття співака);

- використання «вокально-художньої уяви» студента, спочатку під час формуванні його вокально-технічних навичок, а потім і вокально-виконавських;

- якісне визначення форми твору у всіх її проявах – це стосується і якості музичної форми, і якості подачі того чи іншого твору;

- демонстрування різних мистецьких образів;

- володіння різними жанрами, педагогічною і сценічною майстерністю, вміння грати різні ролі та виступати в різних амплуа. [1, с. 65]:

В. Антонюк підкреслює, що успішність та ефективність педагогічної діяльності вчителя вокалу залежить від того, наскільки він може бути співаком та інтерпретатором. Методична діяльність є основним процесом, що забезпечує ефективну організацію навчальної діяльності. Її сучасні напрями повинні спрямовуватися на досягнення чітко визначених та усвідомлених якісних результатів. У формуванні інтерпретаційної культури вчителя вокалу також важливого значення набуває поняття «звукова культура мовлення», до якої включають такі складові: дикцію, інтонацію, темп, загальний тон мовлення, музичний слух тощо.

За нашими спостереженнями, основним напрямком музично-пізнавальної діяльності студентів під час вокального навчання має бути розвиток їхнього художнього мислення. Саме цей тип мислення дозволяє цілісно сприймати та вивчати музичні явища, враховуючи їхні художньо-змістові та лексико-граматичні аспекти. Таке сприйняття сприяє розумінню та оцінці виразних можливостей музики в цілому, а також формуванню цілісного уявлення про співочу культуру нації, твори якої вивчаються.

Разом з тим, ми підтримуємо думку Л. Тоцької, яка вважає, що структура співацької діяльності вокаліста включає такі складові:

- сприйняття еталона співочого звучання;

- вокально-слухові уявлення;

- відтворення голосом мелодії;

- оцінка і самооцінка виконання;

- усвідомлення якісних характеристик і способу звукоутворення [9].

Педагог вважає, що суб'єктивні уявлення стосовно еталону і внутрішнього образу вокального звучання визначають переживання та осмислення вокально-виконавського феномену як ідеального, досконалого і довершеного, гідного наслідуванню. У власній вокально-виконавській та педагогічній діяльності вони проявляються як суб'єктивно прийняті норми та вимоги до здійснення діяльності. Тою чи іншою мірою вони стають усвідомленими, вербалізованими та обґрунтованими.

У ході методологічного пошуку нашого дослідження був зроблений висновок, що для більш глибокого аналізу трактування феномену «інтерпретаційна культура» в контексті формування вокальних умінь і навичок вчителя музичного мистецтва потрібно врахувати різні наукові підходи, які є найбільш ефективними для пояснення даного поняття. Такими виявилися герменевтичний, культурологічний, аксіологічний, семіотичний та національно-стильовий підходи.

Найближчою за смыслом до інтерпретації є поняття «герменевтика», оскільки воно прагне до розуміння і знаходження сенсу у житті. Для герменевтичного тлумачення ключовим є здатність через процес перевтілення проникнути в духовний світ автора твору та максимально точно передати його ідею. У музичній педагогіці цей підхід має особливе значення, оскільки основним завданням викладача під час професійної підготовки є формування в студентів правильного розуміння музичних творів відповідно до задуму композитора. Таким чином, герменевтичний підхід покращує навчальний процес, сприяє активному творчому саморозвитку та успішній професійній самореалізації студентів.

Використання культурологічного підходу в освітньому процесі обумовлене тісним зв'язком людини з культурою та системою її духовних цінностей. Людина завжди є носієм певних культурних надбань і розвивається, спираючись на засвоєні елементи культури. Як зазначає О. Щолокова, музичне мистецтво слід розглядати в контексті загальнокультурного спілкування та

діалогу культур. Це пояснює зв'язки та взаємини, які формуються та реалізуються на основі культурної спадщини та інновацій, поєднання традицій і змін. Спадкоємність дозволяє виокремити унікальне й неповторне, що зберігається в традиціях, а змінливість відкриває шлях до нового рівня розуміння культури як суспільного феномену та музичного мистецтва зокрема. [10].

Аксіологічний підхід у фаховій мистецькій освіті дозволяє акцентувати увагу на емоційно-ціннісному ставленні до світу в цілому та мистецтву зокрема. Адже згідно міркувань сучасних філософів, мистецтво олюднює не повчань, воно відкриває людині шлях для засвоєння досвіду, для пошуків суто особистісних критеріїв морального і позаморального.

Семіотичний підхід орієнтований на використання лінгвістики музичної мови та лінгвістичного аналізу художнього тексту. Його застосування обґрунтовується тим, що семіотика є наукою про різні системи знаків, які використовуються в комунікаційних процесах для передачі інформації. У творах мистецтва художні значення представлені в закодованій формі. Використання семіотичного підходу дозволяє майбутнім фахівцям виявляти особливості мови музичних творів та сприяє розкриттю художніх смислів для їх кращого розуміння.

Включення національно-стильового підходу ми пояснюємо тим, що музичним образам притаманна властивість концентрувати в собі національні риси та розкривати національні особливості. Використання скарбниці національної музичної спадщини допомагає більш повно і глибоко сприймати музичні образи. У даному випадку ми підтримуємо думку Г. Падалки, яка вважає, що впровадження національно-стильового підходу є необхідним, оскільки «від національного можна прийти до усвідомлення прекрасного в загальнолюдських вимірах» [8, с. 28]. Відтак, поєднання зазначених підходів у навчальному процесі має бути основою для формування інтерпретаційної культури майбутнього вчителя в цілому і його вокальної підготовки зокрема.

Визначаючи одне з головних завдань нашого дослідження – набуття студентами-вокалістами певного методологічного досвіду для формування інтерпретаційної культури –

підкреслимо, що методика навчання має будуватися на загально-визначених дидактичних та спеціальних вокальних методах. При цьому мається на увазі, що вокальна підготовка є системою норм видобування, фонації, артикуляції, дикції, побудови фраз, емоційної насиченості співу. На цих засадах сформуємо критерії вибору методів для формування інтерпретаторської культури, а саме:

1. Методи, які будуть застосовані, не повинні вступати у протиріччя із закономірностями педагогічного процесу.

2. Методичне забезпечення має зумовлюватися специфікою підготовки вокалістів.

3. У виборі методів педагогу важливо враховувати особливості довузівської підготовки конкретного студента, його психофізіологічні якості, здібності та навички.

4. Застосування різних методів залежить від власного досвіду педагога, його науково-практичної підготовки, вміння оптимізувати методи і прийоми.

Ми вважаємо, що для формування інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва важливо не тільки використовувати методи, які історично склалися у практиці вокального навчання, а й застосовувати сучасні методи, які показали свою ефективність у викладацькій діяльності. Наведемо деякі з них, оскільки вони, на наш погляд, є найбільш значущими та ефективними.

Метод демонстрації та імітації. Імітація вважається найефективнішим способом для опанування рухових, а особливо вокальних навичок, коли викладач демонструє їх на власному прикладі. Цей метод реалізується через голос педагога, тому його важко описати словами, і він втрачається разом із втратою свого носія.

Концентричний метод базується на низці принципів: плавний спів без зайвого напруження, що забезпечує щільне змикання голосових зв'язок; під час виконання вокальних звуків має чітко звучати чиста фонема. Важливим аспектом є підбір вокальних вправ, які передбачають багаторазове повторення певних дій, пов'язаних із відтворенням звуку в різних умовах. Поступово вправи ускладнюються, а репертуар підбирається таким чином, щоб він був художньо цінним і доступним для виконання. Фонетичний метод.

Під час застосування цього методу зосереджується увага на співвідношенні роботи артикуляційного апарату та звучання голосу.

Метод уявного проспівування. Цей метод сприяє активізації слухової уваги, спрямованої на сприйняття та запам'ятовування звукового еталону. Уявний спів допомагає зосередитися внутрішньо та, за потреби, захищає голос від надмірного навантаження. Такий підхід до повторення вокального тексту з метою його озвучення розвиває творчу уяву, яка є необхідною для інтерпретації музичного твору.

Метод порівняльного аналізу. Аналізуючи різні приклади голосового звучання, вокаліст вчиться розрізняти та усвідомлено сприймати окремі елементи вокальної техніки, відокремлюючи правильне звуковідтворення від помилкового. Даний метод застосовують для формування сенсорної культури вокаліста, яку визначають як взаємопов'язаний комплекс компонентів (вокально-слухові, м'язові, рухові). У першу чергу культура виконавця визначається вокальним слухом, який відрізняється від музикального тим, що відображає не тільки звуковий еталон голосу співака, але й здатність розуміти та оцінювати за допомогою голосових рецепторів (вони бувають: віброцентивними, барорецептивними, проприорецептивними), роботи м'язів та спеціальних резонаторів [9, с. 62].

Використовуючи цей метод для формування технічного апарату вокаліста, педагог має озброїти студента необхідними сенсорними зразками-еталонами, навчити відрізняти найдрібніші відхилення від них, аналізувати і визначати найменші градації відчуттів, що отримуються під час виконання твору. Виключно ефективним засобом підвищення сенсорної культури є прослуховування і аналіз записів як власного голосу, так і чужого виконання творів. Адже високий рівень розвитку сенсорної культури визначає і високу результативність занять, а також можливість знайти ту грань, з якої починається мистецтво інтерпретації.

Метод виконавської та художньої варіативності використовується з метою розширення музичних уявлень. Порівняння різних варіантів виконавських інтерпретацій, створених видатними музикантами при виконанні одного і того ж музичного твору, сприяє формуванню музичного мислення студентів [].

Дослідники різних аспектів вокально-педагогічного процесу сходяться на думці, що органічно й різнобічно відтворювати вокальні твори співакам дозволяє саме художньо-образний вид музичного мислення. Тому вміння формувати й спрямовувати на розвиток художньо-образного мислення для кваліфікації педагога-вокаліста є визначальним. В цьому процесі поєднуються загальні музично-теоретичні знання й уміння, комплекс вокальних навичок, безперервна робота над власною виконавською майстерністю, вміння сприймати музику через осягнення її смислу, змісту з наступним їх втіленням в конкретному звучанні, а також експертною оцінкою чужого виконання.

Метод аналізу-інтерпретації дозволяє не лише теоретизувати, спираючись на готові зразки аналізу, а й розглядати сприйняття музики як творчий процес, що включає осмислення твору (його тексту, контексту та підтексту) та формування власного ставлення до нього. Орієнтація на аналіз-інтерпретацію є альтернативою традиційному підходу до аналізу музики, який існує у педагогічній практиці. У методі аналізу-інтерпретації музичних творів базовими положеннями стають принципи організації особистісно-орієнтованого навчання, зокрема пріоритетності набуває виявлення суб'єктивного досвіду студентів, їх «індивідуальної семантики», а також прийоми творчої уяви.

На останніх етапах навчання студенти застосовують евристичний метод, за допомогою якого вони відшукують різні способи виконання інтерпретаційних завдань. Для цього педагог створює пошукову ситуацію і підводить студента до її виконання. При цьому студент має чітко визначити емоційно-смісловий зміст вокального твору та сформувати потрібний звук і його якість. Така робота допомагає студенту проявити творчу ініціативу, розвинути образно-художнє мислення та привчає його до самостійної професійної діяльності.

Для розвитку творчої уяви студентів у процесі занять вокалу використовувалися такі прийоми:

Аглютинація (від лат. *agglutinatio* — склеювання). Цей прийом у музичному мистецтві припускає розвиток творчої уяви студента завдяки з'єднанню частин різних музичних тем. Це відбувається тоді, коли композитори використовують фрагменти

широко відомих мелодій для отримання нового музичного образу, що набуває символічного характеру.

Аналогія. У творах багатьох композиторів часто застосовується такий вид аналогії, як звуконаслідування. Наприклад, співу птахів ("Перегук птахів" Ж.Ф. Рамо), дзижчання комах ("Політ джмеля" М.А. Римського-Корсакова), звуків вітру ("Вітер на рівнині" К. Дебюссі) тощо.

Акцентування. У результаті використання цього прийому виходить образ-гротеск, образ-карикатура, пародія. Прийом часто використовується композиторами для створення образів скерцозного, іноді саркастичного плану (наприклад, "Генерал Лявік-ексцентрик" К. Дебюссі)

Гіперболізація. Характеризується створенням перебільшенням або применшення образу (наприклад, образи маленьких чоловічків у п'єсах "Хоровод гномів" Ф. Ліста і "У печері гірського короля" Е. Гріга тощо).

Схематизація. Використовується в тому випадку, коли необхідно згладити відмінності в рисах музичного образу, але виділити на перший

план риси подібності. Так, в описаних вище симультанних музичних образах конструктивного типу схематизація буде тим більшою, чим з більшою відстанню охоплює їх уявний погляд композитора.

Типізація. Характеризується виразом в музичному образі не одиничного, а типового, широко поширеного. Це найбільш складний прийом творчої уяви, оскільки він вимагає інтенсивного аналітико-синтетичного мислення. За допомогою типізації створюються образи багатьох оперних героїв..

Висновки. Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що формування інтерпретаційної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі вокального навчання стає важливою умовою фахової підготовки вчителя музичного мистецтва. Завдяки застосуванню різноманітних методів та інноваційних технологій процес вокального навчання стає більш ефективним, а студенти отримують нові можливості для розвитку своїх музично-творчих здібностей і збагачення художньо-інтерпретаційних умінь.

Список використаних джерел

1. Антонюк В. (2017) Вокальна педагогіка (сольний спів): підручник / НМАУ ім. П. І. Чайковського. 3-тє вид. К., 218 с.
2. Василевська-Скупа Л. П. (2014) Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Монографія, Вінниця, 225 с.
3. Демір М. І. (2015) Педагогічні умови формування інтерпретаційної культури майбутніх учителів музики / Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. № 9. С. 12-18
4. Крицький В. (1998) Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних вузів. Наукові записки Ніжинського державного педагогічного інституту ім. М. В. Гоголя. С. 5 – 9.
5. Москаленко В. (1994) Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) К. : Изд-во Киев. гос. конс., 157 с.
6. Падалка Г. М. (2008) Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) К.: 274 с.
7. Пляченко Т. (2005) Методика викладання вокалу. Навчальний посібник. Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 79 с.
8. Рудницька О. (1998) Основи викладання мистецьких дисциплін. К. АПН України, 183 с.
9. Тоцька Л. (2007) Сучасні тенденції розвитку вокальної підготовки майбутніх учителів музики / Наук. часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Теорія і методика мистецької освіти: зб. наук. пр. К.: Вип. 5 (10). С. 75-78.
10. Щолокова О. (2014). Теоретико-методичні засади культурологічної освіченості педагога-музиканта. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття: мат-ли Міжнарод. наук.-практ. конф. (м. Київ) / МОН України, К. ун-т ім. Б. Грінченка. С. 96-104.

References

1. Antoniuk V. (2017) Vocal pedagogy (solo singing): textbook / NMAU named after P. AND. Tchaikovsky. 3rd edition. K., 218 p.
2. Vasylevska-Skupa L. P. (2014) Formation of communicative competence of future music teachers. Monograph, Vinnytsia, 225 p.
3. Demir M. AND. (2015) Pedagogical conditions for the formation of interpretive culture of future music teachers / Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies. No. 9. S. 12-18
4. Krytsky V. (1998) Formation of the skill of artistic interpretation in students of music faculties of pedagogical universities. Scientific notes of the Nizhyn State Pedagogical Institute named after M.V. Gogol. WITH. 5 - 9.
5. Moskalenko V. (1994) Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis) YuK. : Izd-vo Kyiv. Mr. cons., 157 p.
6. Padalka H. M. (2008) Art pedagogy (Theory and teaching methods of art disciplines) K. : 274 p.
7. Plyachenko T. (2005) Methodology of vocal teaching. Study guide. Kirovohrad State Pedagogical University named after Volodymyr Vinnichenko, 79 p.
8. Rudnytska O. (1998) Basics of teaching artistic disciplines. K. APN of Ukraine, 183 p.
9. Totska L. (2007) Modern trends in the development of vocal training of future music teachers /Nauk. magazine of the NPU named after M.P. Drahomanova. Theory and methodology of art education: coll. of science Ave. K.: Vol. 5 (10). WITH. 75-78.
10. Shcholokova O. (2014). Theoretical and methodological principles of cultural education of a teacher-musician. Professional art education and artistic culture: challenges of the 21st century: Mat-ly International. science and practice conf. (Kyiv) / MES of Ukraine, K. University named after B. Grinchenko WITH. 96-104.

Про авторів

Сін Лу, аспірантка Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна, e-mail: shoruz@ukr.net

Ольга Щолокова, доктор педагогічних наук, професор Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна, e-mail: shcholokovaO@gmail.com;

About the Authors

Xin Lu, PhD student at the Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: shoruz@ukr.net

Olga Shcholokova, doctor of pedagogical sciences, Associate professor Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: shcholokovaO@gmail.com

УДК 78.071.2:780.61/.63(09)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-08](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-08)

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ У ПРОЦЕСІ ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СТУДЕНТІВ КЛАСУ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ.

Замишляєв Дмитро ¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м.Вінниця, Україна

Анотація

Стаття присвячена вивченню процесу формування професійних виконавських компетенцій. У зв'язку зі зростаючою конкуренцією на ринку праці та стрімким розвитком передових технологій у сучасній педагогіці впроваджуються інноваційні підходи. Освіта, яка раніше ґрунтувалася на системі знань, умінь і навичок, тепер розглядає особистість здобувача освіти як основну цінність і орієнтир для педагога. Сучасний роботодавець прагне бачити у співробітниках не лише носіїв теоретичних знань, а й фахівців, які впевнено орієнтуються в інформаційному просторі, здатні до подальшого самонавчання і саморозвитку. У межах цієї тенденції в професійній освіті формується компетентнісний підхід, який набуває все більшого значення. Мета статті – розкрити сутність та структуру інтерпретаційної діяльності студента класу ударних інструментів, а також визначити мету й завдання професійної підготовки, орієнтованої на компетентнісний підхід. У відповідності до мети та поставлених задач визначено етапи інтерпретаційної діяльності студентів та різновиди професійних компетенцій. У ході дослідження теоретичних засад формування професійних компетенцій було встановлено, що цей процес є багатоаспектним і потребує інтеграції знань, умінь та навичок, а також розвитку творчого потенціалу майбутніх виконавців. Формування професійних компетенцій має спиратися на чітко визначену педагогічну стратегію, що базується на компетентнісному підході. Це є ефективною методологічною основою для формування професійних компетенцій. Компетентнісний підхід сприяє інтеграції знань, умінь і навичок у єдину систему, що забезпечує підготовку висококваліфікованих виконавців, здатних адаптуватися до сучасних вимог музичного середовища. Роль педагога у формуванні професійних компетенцій полягає у створенні індивідуальної траєкторії розвитку студента, забезпеченні умов для його творчої самореалізації, а також у супроводі й підтримці на кожному етапі інтерпретаційної діяльності. Сутність професійних компетенцій студентів класу ударних інструментів полягає у здатності інтегрувати теоретичні знання, виконавські навички, а також художньо-естетичне розуміння твору для створення цілісного музичного образу. Вони включають художнє мислення, здатність до аналізу та інтерпретації твору, володіння технічними засобами виконання, а також навички роботи в сольному, ансамблевому та оркестровому форматах.

Ключові слова: клас ударних інструментів, компетентнісний підхід, професійні компетенції, виконавські компетенції, інтерпретація, інтерпретаторська діяльність..

UDC 78.071.2:780.61/.63(09)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-08](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-08)

THEORETICAL FOUNDATIONS OF THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCIES IN THE PROCESS OF INTERPRETIVE ACTIVITY OF STUDENTS OF THE PERCUSSION CLASS

Zamyshlyayev Dmytro 

Vinnytsia Mykhailo Kosybynsky State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the study of the process of forming professional performance competencies. Due to the growing competition in the labor market and the rapid development of advanced technologies, innovative approaches are being introduced in modern pedagogy. Education, which used to be based on a system of knowledge, skills, and abilities, now considers the personality of the student as the main value and guideline for the teacher. The modern employer wants to see employees not only as carriers of theoretical knowledge, but also as specialists who are confidently oriented in the information space and capable of further self-learning and self-development. As part of this trend, a competency-based approach is being formed in professional education, which is becoming increasingly important. The purpose of the article is to reveal the essence and structure of the interpretive activity of a student of the percussion class, as well as to determine the purpose and objectives of professional training focused on the competence approach. In accordance with the goal and objectives, the stages of students' interpretive activity and types of professional competencies are defined. The study of the theoretical foundations of the formation of professional competencies has established that this process is multidimensional and requires the integration of knowledge, skills and abilities, as well as the development of the creative potential of future performers. The formation of professional competencies should be based on a clearly defined pedagogical strategy based on a competency-based approach. This is an effective methodological basis for the development of professional competencies. The competency-based approach promotes the integration of knowledge, skills and abilities into a single system that ensures the training of highly qualified performers who are able to adapt to the modern requirements of the musical environment. The role of the teacher in the formation of professional competencies is to create an individual trajectory of student development, provide conditions for their creative self-realization, as well as to accompany and support them at every stage of interpretive activity. The essence of the professional competencies of students of the percussion class is the ability to integrate theoretical knowledge, performance skills, and artistic and aesthetic understanding of the work to create a holistic musical image. They include artistic thinking, the ability to analyze and interpret a work, mastery of technical means of performance, as well as skills in solo, ensemble and orchestral formats.

Keywords: class of percussion instruments, competency-based approach, professional competencies, performance competencies, interpretation, interpretive activity.

Постановка наукової проблеми. У сучасній музичній педагогіці важливе значення має підготовка висококваліфікованих фахівців, здатних компетентно здійснювати виконавську діяльність, зокрема в інтерпретації музичних творів. Процес інтерпретаторської діяльності у грі на ударних інструментах вимагає від виконавця не лише технічної майстерності, але й глибокого розуміння музичного змісту твору,

здатності до творчого переосмислення авторського задуму та високого рівня художньої рефлексії. Ці аспекти потребують відповідного теоретичного обґрунтування та методичного забезпечення в освітньому процесі.

Попри значний інтерес до проблеми формування професійних компетенцій у музичній освіті, питання, пов'язані зі специфікою підготовки студентів класу ударних

інструментів, досліджені недостатньо. Зокрема, відсутність чіткої систематизації професійних компетенцій, які мають формуватися в процесі інтерпретаторської діяльності, обмежує можливості ефективної реалізації освітніх програм. Актуальність дослідження також зумовлена сучасними викликами до музичної освіти, що вимагають не лише технічної підготовки, але й формування інтегративних компетенцій, які забезпечують гармонійний розвиток творчого потенціалу студента та його здатність адаптуватися до вимог професійної діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Аналіз наукових праць і досліджень показав, що питання запровадження компетентнісного підходу в освітній процес детально розглянуто в роботах таких науковців, як О. Овчарук, О. Пометун, Н. Юдзіонук та інших. Дослідники сходяться на думці, що компетентнісний підхід є сукупністю основних принципів, які визначають цілі, здійснюють відбір змісту освіти, організовують освітній процес і оцінюють результати. Він спрямований на розвиток у людини комплексу здібностей, навичок, смислових орієнтирів, досвіду та способів діяльності, що ведуть до отримання конкретного результату. Процес розвитку теоретико-аналітичних та інтерпретаторських умінь студентів в інструментальному класі досліджено в працях В. Крицького, Н. Мозгальнової, Н. Сегеди та ін. Впровадженню в практику окремих методик формування у майбутніх учителів музики інструментальних навичок присвячені дослідження Л. Гончаренко, Л. Гусейнової, Е. Економової, М. Назаренко та ін. Однак процес формування професійних компетенцій у процесі інтерпретаторської діяльності студентів класу ударних інструментів, а також сутність цього феномену залишаються недостатньо дослідженими, що зумовлює актуальність даної статті..

Мета статті – визначити зміст та структуру інтерпретаторської діяльності студента класу ударних інструментів, а також окреслити мету й завдання професійної підготовки на основі компетентнісного підходу. Для досягнення зазначеної мети необхідно вирішити такі завдання, як: розкрити сутність поняття «компетентнісний підхід»; схарактеризувати специфіку інтерпретаторської діяльності студента класу ударних інструментів; визначити

основні етапи інтерпретаторської діяльності та перелік компетенцій, які відповідають кожному періоду роботи над музичним твором.

Виклад основного матеріалу. Загальною тенденцією сучасної вищої освіти є впровадження компетентнісного підходу до підготовки майбутніх викладачів, що передбачає орієнтацію навчальних програм та педагогічних методик на розвиток у студентів необхідних компетенцій для ефективної професійної діяльності.

У концепції національної загальної мистецької освіти мета сформульована таким чином: «через процес сприйняття та інтерпретації творів мистецтва, а також практичну художню діяльність, виховувати в учнів ціннісне ставлення до реальності та мистецтва, розвивати художню свідомість, компетентність, здатність до самореалізації та потребу в духовному самовдосконаленні» [5, с. 2]. У цьому документі термін «художня компетентність» (у значенні загальноосвітньої компетентності) трактується як «здатність застосовувати набуті художні знання і навички, готовність використовувати набутий досвід у самоосвітній діяльності відповідно до універсальних загальнолюдських естетичних цінностей і власних духовно-світоглядних орієнтирів» [5, с. 3].

Як зазначає М. Нагач, компетентнісний підхід у сучасній освіті дедалі більше набуває поширення та претендує на роль концептуальної основи освітньої політики, яку впроваджують як на державному рівні, так і в рамках діяльності впливових міжнародних організацій. Цей підхід посилює практичну спрямованість освіти, акцентуючи увагу на важливості досвіду, умінь і навичок особистості, що базуються на наукових знаннях [6].

На нашу думку, педагогічний зміст такого підходу полягає в тому, що він дозволяє охопити весь спектр діяльності вчителя музики, виокремити ключові компетентності, які в подальшій професійній діяльності допоможуть ефективно вирішувати соціально-педагогічні завдання. Це також дає змогу визначити найважливіші характеристики й вимоги, які пред'являються до особистості вчителя музики.

Запровадження компетентнісного підходу у сфері мистецької освіти орієнтоване на підготовку педагогів нової генерації, які не лише володіють необхідними знаннями та навичками,

але й здатні їх застосовувати у практичній діяльності [8, с. 5-6]. Оскільки поняття «компетентність» є багатовимірним і складним, його визначення й трактування залишаються предметом постійних наукових дискусій.

Міжнародна комісія Ради Європи у своїх документах визначає поняття компетентності через різні терміни, такі як загальні або ключові вміння, базові навички, фундаментальні підходи до навчання, ключові кваліфікації, міждисциплінарні навички, ключові уявлення, а також опори чи базові знання. Водночас, відповідно до визначення Міжнародного департаменту стандартів для навчання, досягнень і освіти (International Board of Standards for Training, Performance, and Instruction, IBSTPI), компетентність розглядається як здатність професійно виконувати певну діяльність, завдання або роботу. Цей термін охоплює сукупність знань, навичок і ставлень, які дозволяють людині ефективно діяти в конкретних обставинах чи виконувати визначені функції, дотримуючись встановлених стандартів у певній галузі професійної діяльності [11].

Диференціація понять «компетенція» та «компетентність», за думкою деяких науковців, полягає в наступному: компетенція визначається як загальна здатність фахівця мобілізувати свої знання, уміння та способи виконання дій у конкретних соціально-професійних ситуаціях. Її часто трактують як «знання в дії», що включає уміння, навички та інтегративні діяльнісні конструкти, які реалізуються в реальній ситуації та спрямовані на досягнення певного результату.

Натомість поняття «компетентність» розглядається як результат навчання, що відображає засвоєні знання, уміння й навички. Дослідники справедливо підкреслюють, що компетентність є завершеним результатом процесу формування компетенцій, тоді як компетенція охоплює їхню мобілізацію в конкретних умовах для досягнення поставленої мети. Науковці здебільшого трактують компетентність людини як структуровані набори знань, умінь, навичок та ставлень, які формуються у процесі навчання. Ці компоненти дають змогу особистості ідентифікувати та вирішувати завдання, характерні для певної сфери її діяльності. У зв'язку з цим виникає необхідність визначення набору компетентностей, які є найбільш важливими,

інтегрованими та ключовими. Проте, через багатогранність поняття ключових компетентностей, його визначення та інтерпретація залишаються предметом постійних наукових обговорень.

Узагальнюючи вищезазначене, можна стверджувати, що готовність студентів вищих педагогічних навчальних закладів відображає їхнє прагнення до компетентного вирішення професійних педагогічних завдань. Ця готовність представляє собою структуровану цілісність, яка передбачає володіння предметними, педагогічними та соціальними компетенціями, і є результатом цілеспрямованої підготовки.

Професійна компетентність викладача гри на ударних інструментах охоплює рівень володіння необхідними й достатніми знаннями в галузі музичного мистецтва, інтегрованими з уміннями та навичками їх практичного застосування в мистецько-освітній діяльності, і розглядається як результат освітнього процесу. Вона відображає здатність фахівця діяти в умовах професійної «ситуації невизначеності», де знання є базовим фундаментом, а вирішальне значення мають уміння, навички, досвід і здатність ефективно виконувати професійні обов'язки.

О. Овчарук пропонує загальну класифікацію ключових компетентностей педагога, яка включає три основні типи: соціальні компетентності, пов'язані з життям суспільства та соціальною активністю особистості; мотиваційні компетентності, що стосуються внутрішніх мотиваційних інтересів і особистого вибору індивіда; та функціональні компетентності, які пов'язані зі сферою знань, здатністю оперувати науковими відомостями та фактичним матеріалом [7, с. 26].

В. Дряпіка підкреслює, що випускники вищих навчальних закладів, які здобувають спеціалізації в галузі музично-педагогічної освіти, повинні володіти високим рівнем виконавської майстерності, мати розвинені музичні й педагогічні здібності, а також здобути необхідні знання, уміння та навички для практичної музично-педагогічної діяльності [2, с. 45]. Можна говорити про важливість звернення до процесу інтерпретації для формування вміння цілісно і грамотно сприймати і виконувати музичні твори, самостійно опанувати сольний, оркестровий та ансамблевий репертуар.

З цих понять ми можемо визначити, що наявність практичного досвіду, умінь і знань є ключовою для формування всіх видів компетенцій. У рамках реалізації ОПП за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» студенту класу ударних інструментів необхідний практичний досвід у концертній діяльності, для формування якого існує комплекс предметів професійного циклу. Через багатогранність компетенцій, потрібних для подальшої професійної діяльності, кожна із дисциплін слугує засобом отримання окремих компонентів професійних знань. Усі ці предмети об'єднує активна робота над музичним твором, логічним завершенням якої є концертний виступ як соліста, учасника ансамблю.

Процес роботи над музичним твором тісно пов'язаний з інтерпретаторською діяльністю виконавця. У словнику поняття «інтерпретація» (від лат. *interpretatio* – роз'яснення, тлумачення) у широкому значенні трактується як операція мислення, що передбачає надання смислу різним проявам духовної діяльності людини, які знаходять своє втілення у знаковій або чуттєво-наочній формі [1]. Інтерпретація виступає основою будь-якого процесу комунікації, де необхідно пояснювати наміри й дії людей, їх слова, жести, а також тлумачити твори літератури, музики, мистецтва та знакові системи.

У додаткових довідкових джерелах наводяться такі визначення:

- інтерпретація (від лат. *interpretatio* – посередництво) – це пояснення або тлумачення змісту;

- інтерпретація – це розкриття змісту будь-чого, витлумачення, пояснення, а також творче втілення образу або музичного твору виконавцем.

А. Линенко, розглядаючи герменевтичний підхід до діяльності вчителя музики, зазначає, що фахівець має вміти тлумачити зміст музичного твору, передавати його духовну сутність учням. Це потрібно не лише для оцінки твору, а й для обґрунтування своїх суджень і переконання учнів та слухачів у їхній правомірності [3]. Музикознавиця О. Маркова у своїх дослідженнях акцентує увагу на важливих аспектах інтерпретаційної діяльності. Вона підкреслює необхідність наявності навичок практичного застосування інтонаційно-виразних засобів, усвідомлення соціологічної

обумовленості музично-творчих процесів у контексті діалектики інтонаційної ідеї «жанр-стиль-твір», а також розуміння загального інтонаційно-динамічного механізму, який об'єднує конкретні вміння й навички [4, с. 26]. Об'єднуючи ці погляди, дамо поняття інтерпретаторської діяльності, як активності, що відображає процес створення художнього образу твору від осмислення його ідейно-образного змісту до створення власної виконавської концепції.

У межах цієї роботи розглядається процес формування професійних компетенцій у контексті інтерпретаційної діяльності. Цей процес пропонується поділити на п'ять послідовних етапів.

На першому етапі здійснюється ознайомлення з музичним твором. Студент проводить теоретичний та виконавський аналіз, визначає основні стильові особливості епохи, національні та композиторські риси стилю. Вивчаються аспекти біографії композитора, які могли вплинути на створення даного твору, а також аналізується досвід інших виконавців. У процесі дослідження нотного тексту формується загальне уявлення про історичний стиль твору як широкі поняття (класицизм, романтизм тощо). Особлива увага приділяється вивченню виконавських традицій, специфіки композиторської школи того часу, функціональних особливостей і можливостей музичних інструментів. Під час цього етапу студенти класу ударних інструментів розвивають таку професійну компетенцію: здатність здійснювати теоретичний та виконавський аналіз музичного твору, застосовувати базові теоретичні знання у процесі пошуку інтерпретаційних рішень.

Другий етап. На основі аналізу досвіду відомих виконавців здійснюється інтерпретаційний аналіз тексту, в ході якого визначаються як загальні виконавські риси, так і індивідуальні особливості. Студент зосереджується на виявленні характерних рис і якостей, властивих досліджуваному твору, що вимагає високого рівня знань не лише у сфері виконавства, але й у галузях теорії та історії музики.

Спираючись на виконавські традиції, стильові особливості та індивідуальну манеру композитора, студент формує власне ставлення до твору. Цей процес сприяє глибокому

проникненню в художній задум композитора. На цьому етапі особливо важливо уникати підражання або мимовільного копіювання чужих виконавських концепцій. Викладач відіграє ключову роль, формулюючи запитання й допомагаючи шукати шляхи їх вирішення. Це стимулює студентів до самостійного висування інтерпретаційних ідей, гіпотез і виконавських рішень. Цей етап сприяє розвитку однієї з базових компетенцій – здатності до самоосвіти. Також формується потреба в розширенні власних знань і навичок, а також прагнення до особистісного й професійного вдосконалення.

Третій етап. Використовуючи необхідний арсенал технічних і віртуозних засобів [9, с. 327], студент починає формувати власну виконавську манеру, закладаючи основи майбутньої інтерпретації. На цьому етапі особливу увагу приділяють розвитку особистісних якостей і навичок, необхідних для створення технологічної моделі інтерпретації музичного твору. Однією з ключових проблем цього етапу є розрив між внутрішніми уявленнями студента про художній образ твору та його технічними можливостями, особливо за умов недостатньої підготовленості. За відсутності необхідних технічних навичок може виникнути ситуація, коли виконання твору стає неможливим, що суперечить професійній виконавській компетенції – цілісно й грамотно сприймати й виконувати музичні твори.

У разі технічних труднощів студент класу ударних інструментів під керівництвом викладача працює над їх подоланням, і лише після усунення недоліків у техніці може перейти до наступного етапу інтерпретаційної роботи. Роль педагога на цьому етапі полягає у коригуванні створених студентом художніх образів відповідно до раніше розробленої виконавської концепції.

Четвертий етап художньо-інтерпретаційної діяльності студента-виконавця – це безпосереднє виконання музичного твору. Наочна демонстрація засвоєних і творчо трактованих студентом художніх образів та культурних смислів, закладених у музичний твір. Публічний виступ відображає рівень сформованості інтерпретаційної культури студента класу духових інструментів. У межах цього етапу відбувається розвиток професійної компетенції, пов'язаної з виконавською та репетиційною

діяльністю, а також формування навички публічного виступу.

Публічний виступ – логічне завершення інтерпретаційної роботи студента одночасно є частиною позааудиторної діяльності, спрямованої на формування і розвиток загальних та професійних компетенцій здобувачів освіти. Участь студентів у концертній діяльності є невід'ємною складовою виконавської практики, яка проводиться концентровано або розподілено впродовж усього періоду навчання. Цей досвід сприяє закріпленню отриманих знань і навичок, а також готує студентів до професійної діяльності в умовах реальних виконавських ситуацій.

П'ятий етап передбачає активну рефлексивно-аналітичну діяльність. Студенту необхідно оцінити ефективність і якість виконання професійних завдань, поставлених під час роботи над твором, а також провести аналіз результатів своєї виконавської діяльності. Для більш якісного вирішення цих питань доцільно застосовувати у виконавській діяльності технічні засоби звукозапису, оскільки враження від власного виконання можуть значно відрізнятись від аудіо- чи відеозапису виступу. Виконавець має можливість переглянути окремі аспекти інтерпретації твору й внести необхідні корективи, що сприяє подальшому вдосконаленню. На цьому етапі активно задіюється дослідницький компонент, який допомагає студенту глибше усвідомити свою виконавську діяльність і закріпити отриманий досвід.

Під час роботи над музичним твором у процесі інтерпретаційної діяльності формуються такі виконавські компетенції: художнє мислення; уміння бачити, сприймати та відтворювати музичний образ, висока ступінь емоційного відгуку на музичний твір; знання й розуміння стильових особливостей композитора та епохи; здатність втілювати знання композиторського стилю у практичному виконавстві; точність у руховій координації; володіння базовими професійно-технічними засобами, необхідними для виконання творів різних епох і стилів; здатність до багатопланового розподілу уваги; вміння швидко опановувати нотний текст; інтеграція отриманих знань, умінь і навичок у подальшу професійну діяльність; здатність до публічного виступу; уміння утримувати увагу слухачької аудиторії; високий рівень

виконавської техніки та культури; високий ступінь сформованості виконавської майстерності.

Висновки. У сучасних умовах дефіциту духовності особливо актуальною стає проблема спрямування педагогічних зусиль закладів вищої освіти на підвищення якості підготовки вчителів музики. Їхня професійна діяльність вимагає здатності швидко орієнтуватися у змінному суспільному середовищі, розвивати творчі здібності, проявляти чутливість, толерантність та готовність до музично-інтерпретаційної діяльності. Саме цей напрям є продуктивним у поширенні високохудожніх зразків музичного мистецтва, формуючи фахівців, здатних впливати на розвиток музично-естетичного досвіду учнівської молоді.

Музичні твори кожної епохи, як засіб пізнання та відображення життя, формують і зберігають універсальні загальнолюдські цінності, які втілюють морально-естетичний ідеал, духовну сутність та досвід суспільства, відображають суперечності життя і уявлення людей про зміст та красу буття.

У контексті пріоритетних напрямів реформування національної освітньої системи особливої актуальності набуває проблема формування компетентності майбутнього вчителя музики. Рівень цієї компетентності визначає ступінь його готовності до виконання музично-просвітницької роботи.

Компетентнісний підхід до підготовки студентів класу ударних інструментів у закладах вищої освіти передбачає не лише опанування теоретичних і практичних професійно значущих знань та навичок, а й насамперед здатність виконувати соціокультурні професійні функції.

Розглядаючи п'ять етапів інтерпретаційної діяльності студента класу ударних інструментів, можна відзначити, що на кожному з них відбувається формування та розвиток як загальних, так і професійних компетенцій. Під час опанування дисциплін професійного циклу студенти освоюють сольний, ансамблевий та оркестровий виконавський репертуар, що також є складовою їхніх професійних компетенцій. Під час роботи над виконавським репертуаром студент класу ударних інструментів вдосконалює свою виконавську майстерність, накопичує професійні знання, формує компетенції, а також розвиває ігрові вміння, навички та здібності, необхідні для майбутньої професійної діяльності. У класі ударних інструментів значна увага приділяється розробці індивідуальної траєкторії розвитку кожного студента, створюючи сприятливі умови для розкриття його творчого потенціалу як майбутнього професіонала. У ході інтерпретаційної діяльності відбувається формування та розвиток професійних компетенцій студента-ударника.

Список використаних джерел

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ, Ірпень: ВТФ «Перун», 2001. 1440 с.
2. Дряпіка В.І. Орієнтації студентської молоді на цінності музичної культури: соціально-педагогічний аспект. Інститут педагогіки АПН України. Кіровоград: Держ. центр. укр. вида-во, 1997. 215 с.
3. Линенко А.Ф. Педагогічна діяльність і готовність до неї. Одеса: ОКФА. 1995. 80 с.
4. Маркова О. М. Інтонційність музичного мистецтва. Наукове обґрунтування та проблеми педагогіки. Київ: «Музична Україна», 1990. 182 с.
5. Масол Л. Концепція загальної мистецької освіти. Мистецтво та освіта. 2004. № 1. С.2-5.
6. Нагач М.В. Підготовка майбутніх учителів у школах професійного розвитку в США : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спеціальність 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти» / Київ, 2008. 21 с.
7. Овчарук О. Сучасні підходи до розвитку поняття якості освіти: світовий контекст. Моніторинг якості освіти: світові досягнення та українські перспективи. Київ: К.І.С., 2004. С. 15 - 21.
8. Пометун О. Компетентнісний підхід - найважливіший орієнтир розвитку сучасної освіти. Рідна школа. 2005. № 1. С. 5 - 6.
9. Рало А. Компоненти системи звукоутворення та їх функціонування при грі на звуковисотних клавішних ударних інструментах. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Випуск 35 : Студії музикознавчі. Львів, 2015. С. 326-340.
10. Юдзіонюк Н.М. Формування професійної компетентності вчителя в музично-інтерпретаційній діяльності: деякі результати дослідно-експериментальної роботи. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д.Ушинського. №1 - 2. Одеса, 2011. С. 222 - 226.
11. Definition and Selection of Competencies. Theoretical and Conceptual Foundations (DESECO). Strategy Paper on Key Competencies. An Overarching Frame of Reference for an Assessment and Research Program - OECD (Draft).

References

1. Velykyi tлумachnyi slovnyk suchasnoi ukrainskoi movy [Large explanatory dictionary of the modern Ukrainian language]. Kyiv, Irpen: VTF «Perun», 2001. 1440 s.
2. Driapika V.I. Oriientatsii studentskoi molodi na tsinnosti muzychnoi kultury: sotsialno-pedahohichnyi aspekt [Student Youth Orientation to the Values of Musical Culture: Socio-Pedagogical Aspect]. Instytut pedahohiky APN Ukrainy. Kirovohrad: Derzh. tsentr. ukr. vyda-vo, 1997. 215 s.
3. Lynenko A.F. Pedahohichna diialnist i hotovnist do nei [Pedagogical activity and readiness for it]. Odesa: OKFA. 1995. 80 s.
4. Markova O. M. Intonatsiynist muzychnoho mystetstva [The intonation of musical art]. Naukove obgruntuvannya ta problemy pedahohiky. Kyiv: «Muzychna Ukraina», 1990. 182 s.
5. Masol L. Kontseptsiiia zahalnoi mystetskoi osvity [The concept of general art education]. Mystetstvo ta osvita. 2004. № 1. S.2-5.
6. Nahach M.V. Pidhotovka maibutnikh uchyteliv u shkolakh profesiinoho rozvytku v SSHa [Preparing Future Teachers in Professional Development Schools in the United States]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. ped. nauk: spetsialnist 13.00.04 «Teoriia i metodyka profesiinoi osvity» / Kyiv, 2008. 21 s.
7. Ovcharuk O. Suchasni pidkhody do rozvytku poniattia yakosti osvity: svitovyi kontekst. Monitorinh yakosti osvity: svitovi dosiahnennia ta ukrainski perspektyvy [Modern approaches to the development of the concept of quality of education: the global context. Monitoring the quality of education: world achievements and Ukrainian prospects]. Kyiv: K.I.C., 2004. S. 15 - 21.
8. Pometun O. Kompetentnisnyi pidkhid - naivazhlyvishyi oriientyr rozvytku suchasnoi osvity [Competency-based approach is the most important benchmark for the development of modern education]. Ridna shkola. 2005. № 1. S. 5 - 6.
9. Ralo A. Komponenty systemy zvukoutvorennia ta yikh funktsionuvannya pry hri na zvukovysotnykh klavishnykh udarnykh instrumentakh [Components of the sound production system and their functioning

- when playing high-pitched keyboard percussion instruments]. Naukovi zbirkky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. Vypusk 35 : Studii muzykoznavchi. Lviv, 2015. S. 326-340.
10. Yudzionok N.M. Formuvannia profesiinoi kompetentnosti vchytelia v muzychno-interpretatsiinii diialnosti: deiaiki rezultaty doslidno-eksperymentalnoi roboty [Formation of Teacher's Professional Competence in Music Interpretation: Some Results of Experimental Work]. Naukovyi visnyk Pivdenoukraiynskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. K.D.Ushynskoho. №1 - 2. Odesa, 2011. S. 222 - 226.
 11. Definition and Selection of Competencies. Theoretical and Conceptual Foundations (DESECO). Strategy Paper on Key Competencies. An Overarching Frame of Reference for an Assessment and Research Program - OECD (Draft).

Про автора

Замишляев Дмитрий, викладач кафедри музикознавства інструментальної підготовки та хореографії, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: dimazamyshlyayev@gmail.com

About the Author

Zamyshlyayev Dmytro, teacher the Department of Musicology instrumental training and choreography, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: dimazamyshlyayev@gmail.com

УДК 378.147.091.33:792]:7:005.336.2

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-09](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-09)

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ПОЧАТКОВИХ КЛАСІВ ЗАСОБАМИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Тетяна Коваль 

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

Стаття присвячена аналізу ефективності театрального мистецтва як важливого інструменту для розвитку мистецької компетентності у майбутніх учителів початкових класів. Мистецька компетентність, яка охоплює здатність сприймати, розуміти, інтерпретувати та творчо використовувати мистецькі форми, є необхідною для успішної професійної діяльності педагогів. Театральне мистецтво, зокрема його інтерактивні та емоційно насичені практики, сприяння розвитку у здобувачів педагогічних спеціальностей ключових умінь: комунікаційних, креативних, емоційних та соціальних. У статті розкрито роль театрального мистецтва у формуванні мистецької компетентності здобувачів ЗВО, що є важливою складовою їх професійної підготовки. Проаналізовано можливості використання театральних технік і прийомів у навчанні здобувачів педагогічних спеціальностей, зацентровано на розвитку акторських вербальних і невербальних комунікацій, умінь передавати емоційний досвід.

Особливу увагу приділено інтеграції театральних практик у навчальні програми, спрямовані на підготовку педагогів, зокрема через створення та проведення театральних тренінгів, рольових ігор, а також розігрування педагогічних ситуацій. Розкрито психолого-педагогічні механізми, через які театральні форми навчання впливають на формування у майбутніх учителів початкових класів гнучкості мислення, сприйняття та адаптації до різноманітних умов взаємодії з учнями. Особливе значення надається розвитку емоційного інтелекту та здатності до імпровізації, що є ключовими для успішного спілкування з учнями та управління навчальним процесом..

Ключові слова: мистецька компетентність; майбутні педагоги; театральне мистецтво; здобувачі педагогічних спеціальностей; професійна діяльність педагогів.

UDC 378.147.091.33:792]:7:005.336.2

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-09](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-09)

FORMATION OF ARTISTIC COMPETENCE OF FUTURE TEACHERS OF PRIMARY GRADES USING THEATER ARTS

Tetiana Koval 

Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the analysis of the effectiveness of theatrical art as an important tool for the development of artistic competence in future teachers. Artistic competence, which includes the ability to perceive, understand, interpret and creatively use artistic forms, is necessary for the successful professional activity of teachers. Theatrical art, in particular its interactive and emotionally rich practices, promoting the development of key skills in students of pedagogical specialties: communication, creativity, emotional and social. The article reveals the role of theatrical art in the formation of artistic competence of future teachers, which is an important component of their professional training. The possibilities of using theatrical techniques and methods in the training of pedagogical majors were analyzed, the emphasis was placed on the development of actors' verbal and non-verbal communication, the ability to convey emotional experience.

Special attention is paid to the integration of theater practices into educational programs aimed at training teachers, in particular through the creation and conduct of theater trainings, role-playing games, as well as acting out pedagogical situations. The psychological and pedagogical mechanisms through which theatrical forms of education influence the formation of future teachers' flexibility of thinking, perception and adaptation to various conditions of interaction with students are revealed. Special importance is attached to the development of emotional intelligence and the ability to improvise, which are key to successful communication with students and management of the educational process.

Keywords: artistic competence; future teachers; theatrical art; applicants for pedagogical specialties; professional activities of teachers.

Постановка наукової проблеми. Визначальне місце у контексті формування Європейського освітнього простору посідає якісна професійна підготовка майбутніх педагогів. Важливого та актуального значення в сучасних суспільних умовах набуває проблема підготовки нових компетентних педагогічних кадрів, здатних ефективно задовольняти освітні потреби особистості, сприяти розвитку та реалізації її інтелектуального та культуротворчого потенціалу, зокрема в системі мистецької освіти. Формування та розвиток мистецької компетентності майбутніх учителів початкових класів зумовлює покращення та підвищення якості їх професійної підготовки в ЗВО. Окрім цього, актуальність формування компетентностей майбутніх педагогів сучасної школи підсилюється низкою суперечностей, що виникають між консервативною, неефективною на сьогодні «знанневою» парадигмою освіти та

вимогами компетентнісного підходу в Концепції НУШ [10, с.114].

Усе це висуває вимоги до організації процесу навчання, змісту підготовки майбутнього вчителя початкових класів у закладі вищої освіти, пошуку засобів, які активізуватимуть мистецьку навчально-пізнавальну діяльність здобувачів, спонукатимуть до спілкування особистості з художніми цінностями, що призведе до зростання мистецьких знань, практичного досвіду, ціннісних орієнтирів, які з часом та за певних умов педагогічної діяльності трансформуються в мистецькі компетентності, які є невід'ємними складовими життєвих компетентностей.

Аналіз останніх досліджень. Змістова компонента компетентнісного підходу як відображення освітніх результатів навчання виокремлена в дослідженнях Н. Бібік, М. Головань, А. Маркова, О. Пометун, О. Савченко.

Питання мистецької педагогіки та їх актуальність в освітньому процесі обґрунтовано в наукових розвідках таких науковців, як Б. Брилін, Л. Коваль, Н. Миропольська, Н. Онищенко, О. Рудницька, О. Щолокова, Г. Шевченко. Різноманітні проблеми теоретико-методологічних засад формування мистецької компетентності одержали авторську інтерпретацію в працях у Л. Масол, О. Олексюк, А. Растригіної, О. Щолокової та ін

За останні роки проблему використання театрального мистецтва в педагогічній діяльності з молодшими школярами дедалі частіше порушує педагогічна наука (О. Антонова, Є. Воропаєв, Ф. Зайнулліна, О. Комаровська, С. Тетерський, І. Раєцька, О. Федій К. Чедія). Підготовку майбутніх фахівців до використання театрального мистецтва у вихованні дітей, застосування театральних ігрових методів у професійній діяльності, висвітлено в наукових доробках Л. Барановської, О. Котикової, Л. Лимаренко, Г. Локаревої, Л. Масол, Н. Миропольська, С. Соломахи та інших учених.

Опрацювання науково-методичної літератури дає підстави стверджувати, що деякі аспекти проблеми формування мистецької компетентності майбутніх учителів початкових класів потребують більш детального вивчення. Зокрема, заслуговують уваги питання використання різноманітних форм, технологій, методів та прийомів театрального мистецтва задля розвитку та формування мистецької компетентності майбутніх учителів школи I ступеня.

Мета статті є розкриття особливостей формування мистецької компетентності майбутніх учителів початкових класів засобами театрального мистецтва.

Виклад основного матеріалу. В умовах сучасної освітньої реформи, спрямованої на розвиток ключових компетенцій майбутніх педагогів, актуальність проблеми формування мистецьких компетентностей у здобувачів педагогічних спеціальностей є надзвичайно високою [6, с.118]. В умовах інтеграції різних дисциплін в освітній процес та акценту на розвитку універсальних навичок, мистецька освіта займає особливе місце у формуванні гармонійно розвиненої особистості та професіонала. Мистецькі компетентності, як складова загальної професійної підготовки,

допомагають здобувачам педагогічних спеціальностей розвивати не лише естетичний смак і творчі здібності, але й здатність до інтеграції мистецьких форм і методів в освітній процес, створення сприятливого освітнього середовища.

Мистецькі компетентності ґрунтуються на поєднанні мотивів, інтересів, знань, умінь, ставлень, що відображають інтегровані результати навчання у галузі мистецтва та сформовані особисті якості [9, с. 6].

«Сталість мистецької компетентності фахівця набуває особливого значення, оскільки проявляється у здатності до усвідомлення мистецтва як унікальної художньої цінності, забезпечує його готовність професійно виконувати функції вчителя інтегрованого курсу «Мистецтво» в закладах загальної середньої освіти» [9].

Мистецьку компетентність, як професійну складову фахової підготовки майбутнього вчителя позиціонують як одну із складових особистості педагога. Вона передбачає здатність вчителя до розуміння й творчого самовираження в музичній, образотворчій, театралізованій сфері та є системною, інтегрованою властивістю, що формується під час сприйняття творів мистецтва та їхнього практичного опанування [8, с. 51].

Змістовою стороною мистецької компетентності майбутнього вчителя початкових класів є комплекс історичних, теоретичних, психолого-педагогічних, мистецьких, культурологічних знань; комунікативних та виконавських умінь та навичок, що проявляються через готовність до безпосередньої мистецької діяльності, до управління комунікативними процесами, здатності до емпатійно-емоційного відгуку на твори мистецтва, вміння та готовність оцінити результат мистецької діяльності [7, с.22].

Мистецька компетентність є важливою складовою професійної підготовки майбутніх учителів школи I ступеня. В умовах сучасної освіти, де акцент робиться на розвиток творчих і критичних здібностей учнів, педагогам необхідно володіти не тільки знаннями з базових дисциплін, а й здатністю використовувати різноманітні методи та підходи для розвитку креативності та емоційної чутливості дітей. Одним із ефективних засобів формування мистецької компетентності є театральне мистецтво, яке сприяє розвитку у педагогів таких

якостей, як відкритість, креативність, уміння працювати з колективом, здатність до імпровізації [4, с.32].

Освітній процес, який включає театральну діяльність, створює середовище для інтеграції теоретичних знань з практичним досвідом. Таке поєднання не тільки дозволяє глибше розуміти сутність мистецтва, а й розвиває творчі здібності здобувачів, їх здатність до самовираження та критичного аналізу. Крім того, театральне мистецтво дозволяє краще розуміти культурні контексти, в яких розкриваються мистецькі форми, що є важливою складовою мистецької компетентності та необхідною для ефективного педагогічного процесу.

Заняття театральним мистецтвом у закладі вищої освіти набувають особливого значення для виховання здобувачів та увиразнюються через низку окремих функцій. Зокрема: «...художньо-пізнавальна, яка сприяє розширенню світогляду та збагаченню музично-театрального тезаурусу майбутніх педагогів; емоційно-оцінна, що спричиняє підвищенню рівня емоційної чутливості студентів, їх здатності до оцінних дій у сфері естетичних явищ; мистецько-творча, що має на меті активізацію художньо-творчої діяльності; мистецько-комунікативна, яка спрямовано на формування навичок творчої співпраці у мистецькому колективі та розвитку комунікативних якостей учасників театральної діяльності; художньо-гедоністична, стрижнем якої є збудження відчуття естетичної насолоди від художньої творчості, сприйняття елементів різних видів мистецтв та осягнення краси в їх інтегративному поєднанні» [3, с. 209].

Підготовка студентів до знайомства з театралізованою діяльністю спонукає змінювати існуючі та створювати особливі обставини, при яких відбуватиметься їх залучення до усіх значущих етапів театралізованої діяльності. Педагогічний процес позитивно впливатиме на зміни внутрішньої культури здобувачів, яка набуває в умовах залучення до театрального мистецтва дієвого, практичного досвіду.

В процесі формування мистецької компетентності студентів, самоосвіти і самовиховання через залучення їх до театрального мистецтва, необхідно вирішити наступні завдання: • поглиблювати розуміння студентами сутності базових дефініцій; з'ясовувати історичні передумови становлення та розвитку театрального мистецтва;

- виокремлювати психолого-педагогічні особливості організації театральної діяльності дітей молодшого шкільного віку;

- формувати в майбутніх вчителів початкових класів мотиви, що в подальшій професійній діяльності сприятимуть стимулюванню активності молодших школярів через залучення їх до участі в театральній діяльності;

- залучати здобувачів до процесу самостійного створення сценаріїв театральних дійств, у творчий процес оволодіння методами та прийомами організації театральної діяльності учнів, інтегрувати набуті знання та навички в різні галузі педагогічної системи [1].

- використовувати в процесі театралізованої діяльності музично-словесний матеріал, зібраний на кращих зразках народного фольклору (вірші, пісні, загадки, приказки, прислів'я тощо), впроваджувати в практику мистецько-театральної діяльності інформацію про багатство українських традицій та своєрідність національної культури;

- сприяти оволодінню новими підходами до художньо-педагогічної інтерпретації творів мистецтва, формуванню оцінних думок про значення і можливості театрального мистецтва, розвитку духовної культури у студентів, яка через інтерактивний підхід розвиває не тільки художній смак, а й соціальні навички, критичне мислення.

- викликати у майбутніх педагогів емоційний позитивний відгук на високохудожні зразки драматичних творів, творів дитячого фольклорного репертуару, розвивати їх прагнення до естетичного вдумливого, емоційного, насиченого, аналізу театралізованих творів з метою інтерпретувати та створювати мистецькі продукти у подальшій професійній діяльності [5, с. 395].

Отже, театральне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні мистецької компетентності майбутніх педагогів, сприяючи розвитку їхньої творчості, емоційної виразності, комунікативних навичок та естетичного світогляду.

Переживання театральних образів розвиває емоційну чутливість, емпатію та здатність розуміти почуття інших. Це важливо для педагогів, оскільки вони повинні бути емоційно відкритими до своїх учнів та здатними до створення сприятливого психологічного клімату

в навчальному середовищі. Участь у театральних постановках допомагає майбутнім педагогам навчитися ефективно спілкуватися, володіти голосом і жестами, контролювати емоції та адаптуватися до різних аудиторій. Майбутні педагоги, використовуючи театральні методики, можуть урізноманітнити освітній процес за допомогою рольових ігор, драматизації та інтерактивних технологій. Театр допомагає майбутнім педагогам опанувати мистецтво публічного виступу, впевнено триматися перед аудиторією та використовувати різні методи активізації уваги учнів, що робить процес навчання більш цікавим та ефективним [2, с.25].

Висновки. Актуальність вивчення та вирішення проблеми формування мистецької компетентності у майбутніх учителів початкової школи зумовлена трансформацією сучасної освітньої системи, а також зростаючою потребою

закладів загальної середньої освіти у висококваліфікованих, компетентних і творчих фахівцях. Такі педагоги мають володіти як ключовими, так і спеціальними знаннями про культуру й різноманітні види мистецтва, зокрема театральне, та бути спроможними зберігати й популяризувати національні й світові культурні традиції [7, с. 22].

Театральна діяльність виступає ефективним засобом формування мистецької компетентності, оскільки сприяє розвитку творчих здібностей, комунікативних навичок, емоційної чутливості та здатності до колективної взаємодії. Інтеграція театральних практик в освітній процес не лише формує художній смак, а й забезпечує цілісний розвиток особистості майбутнього вчителя, що є надзвичайно важливим у контексті сучасних освітніх викликів..

Список використаних джерел

1. Дубина Л.Г. (2004). Використання театральної педагогіки у підготовці майбутніх учителів початкових класів [Дисертація кандидата педагогічних наук, Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України.
2. Казьмірчук Н.С., Жовнич О.В. & Стахова І.А. (2020). Театр природи як засіб формування м'яких навичок учнів початкових класів. Наукові записки Вінницького державний педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія. Вип. 61. С. 23–30.
3. Коваль, Т. В., & Граб, О. Д. (2022). Національне виховання молодших школярів засобами музично-театралізованої діяльності. Педагогічні науки: теорія та практика, (1), 206-211.
4. Коваль Т. Педагогічні умови підготовки майбутніх учителів до використання музичного фольклору в навчально-виховному процесі початкової школи. Педагогіка : Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. 2013. Вип. XLVI. С. 27-33.
5. Коваль Т. В. Професійна підготовка майбутнього вчителя початкових класів у контексті парадигмального оновлення сучасної. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології: наук. журнал / голов. ред. А.А. Сбруєва. Суми: Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2016. № 3 (57). – С. 390-398.
6. Коваль Т. Формування мистецьких компетентностей у здобувачів педагогічних спеціальностей як складова професійної підготовки. Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (X школа методичного досвіду): матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 21-22 листопада 2024 року. Вінниця, 2024. С. 117-121.
7. Koval T., Kolesnik K., Grab O. Ukrainian folk song creativity as a means of education of younger school students in the conditions of the new ukrainian school. Viae Educationios: Studies of Education and Didactics. № 2. 2023. С. 19-24.
8. Кожевнікова, Л., Малашевська, І., & Мартинюк, А. (2023). Розвиток мистецької компетентності майбутніх вчителів музичного мистецтва. Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: "Педагогічні науки", (3), 51-56.
9. Масол Л.М. Впровадження компетентнісного підходу до змісту загальної мистецької освіти: аналіз Державних стандартів. Мистецтво та освіта, 2014. No 4. С. 2-8.
10. Тодосієнко Н.Л., Барановська І.Г. Формування мистецької компетентності дітей як необхідна складова професійної підготовки майбутніх учителів. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти [зб. наук.

праць] / гол. ред. кол. О.П. Щолокова. Київ : Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. Вип. 32. С. 115-124.

References

1. Dubina L.G. (2024). Vykorystannia teatralnoi pedahohiky u pidhotovtsi maibutnikh uchyteliv pochatkovykh klasiv [Using theater pedagogy in the training of future primary school teachers] Dissertation of the Candidate of Pedagogical Sciences, Institute of Pedagogy and Psychology of Professional Education of the Academy of Pedagogical Sciences of Ukraine.
2. Kazmirchuk N.S., Zhovnich O.V. & Stakhova I.A. (2020). Teatr pryrody yak zasib formuvannia miakyykh navychkiv uchniv pochatkovykh klasiv. [Nature theater as a means of developing soft skills in primary school students] Scientific notes of the Vinnytsia State Pedagogical University named after Mykhailo Kotsiubynsky. Series: Pedagogy and Psychology. Issue 61. pp. 23–30.
3. Koval, T. V., & Grab, O. D. (2022). Natsionalne vykhovannia molodshykh shkoliariv zasobamy muzychno-teatralizovanoi diialnosti. [National education of younger schoolchildren through musical and theatrical activities] Pedagogical Sciences: Theory and Practice, (1), 206-211.
4. Koval, T. (2013). Pedahohichni umovy pidhotovky maibutnikh uchyteliv do vykorystannia muzychnoho folkloru v navchalno-vykhovnomu protsesi pochatkovoï shkoly [Pedagogical conditions for training future teachers to use musical folklore in the educational process of primary school] Pedagogy: Bulletin of the Precarpathian National University named after V. Stefanyk. Issue XLVI. P. 27-33.
5. Koval, T. V. (2016). Profesiina pidhotovka maibutnoho vchytelia pochatkovykh klasiv u konteksti paradyhmalnoho onovlennia suchasnoi osvity. [Professional training of future primary school teachers in the context of paradigmatic renewal of modern education] Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies: scientific journal / editor-in-chief A.A. Sbrueva. Sumy: Publishing house of Sumy State Pedagogical University named after A.S. Makarenko, No. 3 (57). Pp. 390-398.
6. Koval, T. (2024). Formuvannia mystetskykh kompetentnosti u zdobuvachiv pedahohichnykh spetsialnosti yak skladova profesiinoi pidhotovky. [Formation of artistic competencies in applicants for pedagogical specialties as a component of professional training] Current problems of artistic training of future teachers (X school of methodological experience): materials of the All-Ukrainian scientific and practical conference with international participation, November 21-22, Vinnytsia, P. 117-121
7. Koval T., Kolesnik K., Grab O. (2023). Ukrainian folk song creativity as a means of education of younger school students in the conditions of the new ukrainian school. Viae Educationios: Studies of Education and Didactics. № 2. C. 19-24.
8. Kozhevnikova, L., Malashevskaya, I., & Martyniuk, A. (2023). Rozvytok mystetskoï kompetentnosti maibutnikh vchyteliv muzychnoho mystetstva. [Development of artistic competence of future teachers of music] Bulletin of the Bohdan Khmelnytskyi National University of Cherkasy. Series: "Pedagogical Sciences", (3), 51-56.
9. Masol L.M. (2014). Vprovadzhennia kompetentnisnoho pidkhodu do zmistu zahalnoi mystetskoï osvity: analiz Derzhavnykh standartiv [Implementation of a competency-based approach to the content of general art education: analysis of State standards] Art and Education, No. 4. pp. 2-8.
10. Todosienko N.L., Baranovskaya I.G. Formuvannia mystetskoï kompetentnosti ditei yak neobkhidna skladova profesiinoi pidhotovky maibutnikh uchyteliv. [Formation of artistic competence of children as a necessary component of professional training of future teachers] Scientific journal of the Ukrainian State University named after Mykhailo Dragomanov. Series 14. Theory and methods of art. Kyiv: Publishing house of the USU named after Mykhailo Dragomanov, Issue 32. P. 115-124 [in Ukrainian].

Про автора

Тетяна Коваль, доцент, кандидат педагогічних наук, Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: tanyabyzja@ukr.net;

About the Author

Tetiana Koval, Candidate of Pedagogic Sciences (Ph. D.), Associate Professor Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine, e-mail: tanyabyzja@ukr.net;

УДК 004:069:930.85](477)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-10](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10)

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗЕЇВ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ МЕТОД ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СВІТОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ

Ірина Шимкова¹, Світлана Цвілик¹, Оксана Марущак¹, Віталій Глуханюк¹

¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті досліджено цифрову трансформацію музеїв як інноваційний метод збереження культурної спадщини України в контексті сучасних глобальних викликів. Розкрито теоретичні та практичні аспекти впровадження цифрових технологій у музейну справу, особливо в умовах воєнного часу та проаналізовано еволюцію поняття культурної спадщини, яка включає матеріальні та нематеріальні складові культурного надбання. Досліджено міжнародні стандарти цифровізації музейної справи, зокрема ініціативи ЮНЕСКО та Європейського Союзу.

Визначено ключові методи цифрового документування культурних цінностей: високоякісна фотофіксація, 3D-сканування, фотограмметрія, лазерне сканування архітектурних пам'яток, створення цифрових моделей та реконструкцій. Особливу увагу приділено концепції «цифрового близнюка» як інструменту збереження культурної спадщини.

Досліджено трансформацію української музейної справи від традиційних установ до сучасних цифрових платформ культурного обміну. Розглянуто потенціал віртуальних музеїв, онлайн-експозицій та цифрових архівів у забезпеченні широкого доступу до культурних цінностей.

Підкреслено значення вивчення дисципліни «Культурна спадщина України та світу» для формування у молоді глибокого усвідомлення культурної ідентичності. Визначено її роль у підготовці фахівців, здатних презентувати українську культуру на глобальному рівні, здійснювати культурну дипломатію та протидіяти інформаційним загрозам.

Проаналізовано історичний розвиток музейної мережі України, яка нараховує понад 1500 державних та комунальних музеїв різного профілю. Показано еволюцію музейної справи від перших археологічних музеїв XIX століття до сучасних цифрових платформ.

Розкрито стратегічне значення цифрової трансформації як інструменту культурного опору, збереження національної ідентичності та забезпечення глобальної комунікації культурних цінностей в умовах війни.

Ключові слова: цифрова трансформація, музейна справа, культурна спадщина, цифрові технології, віртуальні музеї, культурна дипломатія

UDC 004:069:930.85](477)

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-10](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-10)

DIGITAL TRANSFORMATION OF MUSEUMS AS AN INNOVATIVE METHOD OF PRESERVING AND PROMOTING THE CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF GLOBAL TRENDS

Iryna Shymkova¹ , Svitlana Tsvilyk¹ , Oksana Marushchak¹ , Vitalii Hlukhaniuk¹ 

¹Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article explores the digital transformation of museums as an innovative method of preserving cultural heritage of Ukraine in the context of contemporary global challenges. Theoretical and practical aspects of implementing digital technologies in museum affairs, especially during wartime, are revealed.

The evolution of the concept of cultural heritage, including material and intangible components of cultural heritage, is analyzed. International standards of museum digitalization, particularly UNESCO and European Union initiatives, are investigated.

Key methods of digital documentation of cultural values are defined: high-quality photo fixation, 3D scanning, photogrammetry, laser scanning of architectural monuments, creation of digital models and reconstructions. Particular attention is paid to the concept of a «digital twin» as a tool for preserving cultural heritage.

The transformation of Ukrainian museum affairs from traditional institutions to modern digital platforms of cultural exchange is explored. The potential of virtual museums, online exhibitions, and digital archives in ensuring wide access to cultural values is considered.

The significance of studying the discipline «Cultural Heritage of Ukraine and the World» is emphasized for forming young people's deep awareness of cultural identity. Its role in preparing specialists capable of presenting Ukrainian culture at a global level, implementing cultural diplomacy, and countering information threats is determined.

The historical development of Ukraine's museum network, comprising over 1,500 state and communal museums of various profiles, is analyzed. The evolution of museum affairs from the first archaeological museums of the 19th century to modern digital cultural exchange platforms is demonstrated.

The strategic importance of digital transformation as a tool of cultural resistance, preservation of national identity, and ensuring global communication of cultural values during war is revealed..

Keywords: digital transformation, museum affairs, cultural heritage, digital technologies, virtual museums, cultural diplomacy

Постановка наукової проблеми. Стрімкий розвиток цифрових технологій та глобальні виклики сучасності суттєво змінюють підходи до збереження та популяризації культурної спадщини. Особливої актуальності ця тема набуває для України, де в умовах війни постає гостра потреба захисту культурних цінностей та забезпечення до них широкого доступу. Цифрова трансформація музеїв стає не просто технологічною інновацією, а необхідною умовою

збереження національної ідентичності та культурної пам'яті.

Світовий досвід демонструє, що впровадження цифрових технологій у музейну справу відкриває нові можливості для документування, вивчення та популяризації культурної спадщини. Провідні музеї світу активно використовують віртуальні тури, 3D-моделювання, цифрові архіви та інтерактивні освітні програми для розширення своєї аудиторії та покращення доступу до культурних цінностей.

Українські музеї, попри складні умови воєнного часу, також активно впроваджують цифрові інновації, що дозволяє не лише зберігати інформацію про культурні пам'ятки, але й презентувати українську культурну спадщину світовій спільноті, сприяючи культурній дипломатії та міжнародному діалогу. Особливого значення вивчення культурної спадщини набуває в умовах війни, коли збереження культурної пам'яті стає актом супротиву та національного самозахисту [7]. Здобувачі, опановуючи дисципліну «Культурна спадщина України та світу», набувають не лише теоретичних знань, але й практичних навичок документування, цифрового захисту та популяризації культурних цінностей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Культурна спадщина є фундаментальним поняттям, що відображає сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів матеріальної та духовної культури. Згідно з Конвенцією ЮНЕСКО про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини (1972), під культурною спадщиною розуміються «пам'ятки, ансамблі та визначні місця» [10]. При цьому пам'ятки включають твори архітектури, монументальної скульптури та живопису, археологічні об'єкти, печери та групи елементів, що мають видатну універсальну цінність з точки зору історії, мистецтва чи науки.

У законодавстві України, зокрема в Законі «Про охорону культурної спадщини», культурна спадщина визначається як «сукупність успадкованих людством від попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини». При цьому об'єктом культурної спадщини є «визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти, інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність» [5].

Особливе місце в розумінні культурної спадщини займає концепція нематеріальної культурної спадщини, яка, відповідно до Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003), включає «звичай, форми показу та вираження, знання та навички,

а також пов'язані з ними інструменти, предмети, артефакти й культурні простори, які визнані спільнотами, групами й, у деяких випадках, окремими особами як частина їхньої культурної спадщини» [11].

Метою статті полягає в аналізі сучасних тенденцій цифрової трансформації музеїв України в контексті світового досвіду та визначенні перспективних напрямків розвитку цифрових технологій для збереження та популяризації культурної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Сучасне розуміння культурної спадщини базується на комплексному підході, який враховує як матеріальні, так і нематеріальні аспекти культурного надбання. При цьому важливим є не лише збереження фізичних об'єктів та артефактів, але й передача знань, традицій та навичок, що становлять невід'ємну частину культурної ідентичності народу.

У контексті музейної справи культурна спадщина набуває особливого значення, оскільки музеї виступають основними інституціями, що забезпечують її збереження, вивчення та популяризацію. Як зазначено в документах Міжнародної ради музеїв (ICOM), сучасний музей є «постійною некомерційною установою, яка служить суспільству та його розвитку, доступна широкій публіці, займається придбанням, зберіганням, дослідженням, популяризацією та експонуванням матеріальної і нематеріальної спадщини людства та його середовища з метою освіти, навчання та розваги» [8].

В умовах стрімкого розвитку інформаційних технологій традиційне розуміння культурної спадщини зазнає суттєвих трансформацій. Хартія ЮНЕСКО про збереження цифрової спадщини (2003) вводить поняття «цифрової спадщини», яка включає «унікальні ресурси людських знань та форми вираження», що створюються, розповсюджуються та підтримуються в цифровому форматі [13]. Це значно розширює традиційне розуміння культурної спадщини, додаючи до неї цифрові артефакти та документи. Віртуальні музеї, цифрові архіви та онлайн-колекції стають повноцінними культурними інституціями, що забезпечують новий рівень взаємодії з культурними цінностями.

За визначенням Міжнародної ради музеїв (ICOM), віртуальний музей є «цифровою

сутністю, що спирається на характеристики музею, щоб доповнити, розширити або збагатити музейний досвід через персоналізацію, інтерактивність та багатство контенту» [8]. Розроблені технічні та методологічні стандарти охоплюють всі аспекти роботи з цифровими колекціями – від створення цифрових копій до організації систем довготривалого зберігання даних. Особливого значення набуває концепція «цифрового близнюка» – точної цифрової копії фізичного об'єкта культурної спадщини. Як зазначають дослідники культурної спадщини, створення цифрових копій не лише забезпечує збереження інформації про культурні цінності, але й відкриває нові можливості для їх вивчення та презентації [9].

Європейський Союз також активно розвиває ініціативи у сфері цифровізації культурної спадщини. Платформа Europeana стала прикладом успішної реалізації масштабного проекту з створення єдиного цифрового простору для європейської культурної спадщини. Програма Digital Culture сприяє впровадженню інноваційних технологій у музейну справу та розвитку міжнародної співпраці у сфері збереження культурних цінностей [1; 2].

Важливим аспектом міжнародних стандартів є регулювання правових питань, пов'язаних із цифровізацією культурної спадщини. Особлива увага приділяється захисту авторських прав на цифрові копії, правилам доступу до цифрових колекцій та принципам використання оцифрованих матеріалів у освітніх та наукових цілях.

Україна, як активний учасник міжнародного культурного співтовариства, послідовно впроваджує міжнародні стандарти у практику роботи своїх музейних установ. Українські музеї адаптують технічні вимоги до національних умов, розробляють власні стандарти на основі міжнародних рекомендацій та беруть активну участь у міжнародних проектах з цифровізації культурної спадщини.

Еволюцією поняття культурної спадщини є зміною парадигми доступу до культурних цінностей. Якщо раніше доступ до об'єктів культурної спадщини був обмежений фізичною локацією та часом, то цифрові технології забезпечують можливість цілодобового доступу з будь-якої точки світу. Це створює нові виклики та можливості для музеїв та інших культурних

інституцій у контексті збереження та популяризації культурної спадщини.

Трансформація поняття культурної спадщини в цифрову епоху також пов'язана з появою нових форм культурного самовираження та комунікації. Соціальні мережі, блоги, подкасти та інші цифрові платформи стають важливими каналами передачі культурної інформації та формування культурної пам'яті сучасного суспільства.

Сучасні цифрові технології стали потужним інструментом для документування, збереження та популяризації культурної спадщини. За даними дослідження Українського культурного фонду, впровадження цифрових технологій у музейну справу дозволяє не лише створювати точні копії культурних артефактів, але й забезпечувати їх довготривале збереження та доступність для майбутніх поколінь [3].

Основними методами цифрового документування культурної спадщини є:

високоякісна фотофіксація;

3D-сканування об'єктів;

фотограмметрія;

лазерне сканування архітектурних

пам'яток;

створення цифрових моделей та

реконструкцій.

Особливого значення набуває створення цифрових копій в умовах загрози фізичного знищення об'єктів культурної спадщини. Як демонструє досвід українських музеїв під час війни, цифрове документування стає критично важливим для збереження інформації про культурні цінності. За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, станом на 2023 рік значна кількість музейних установ розпочала активну цифровізацію своїх колекцій саме з метою їх захисту та збереження [14].

Важливим аспектом використання цифрових технологій є забезпечення доступу до культурної спадщини. Створення віртуальних турів, онлайн-експозицій та цифрових архівів дозволяє розширити аудиторію музеїв, забезпечити доступ до культурних цінностей для людей з обмеженими можливостями, створити нові освітні можливості, сприяти міжкультурному діалогу.

Процес цифровізації культурної спадщини вимагає дотримання міжнародних стандартів та протоколів. Згідно з рекомендаціями ICOM та

UNESCO, цифрові копії повинні відповідати критеріям:

- високої якості відтворення;
- довготривалого збереження;
- можливості подальшого використання;
- захисту авторських прав.

Музеї України відіграють ключову роль у системі охорони і збереження пам'яток історії та культури, виступаючи не лише сховищами культурних цінностей, але й активними учасниками процесу збереження та популяризації національної культурної спадщини. Згідно із Законом України «Про музеї та музейну справу», музеї є науково-дослідними та культурно-освітніми закладами, призначеними для вивчення, збереження, використання та популяризації музейних предметів та музейних колекцій [6].

Формування музейної мережі України має глибоке історичне коріння. Перші музейні установи на території України з'явилися ще у XIX столітті, серед них – Миколаївський археологічний музей (1806), Феодосійський музей старожитностей (1811), Одеський археологічний музей (1825). Особливого розвитку музейна справа набула на початку XX століття, коли було засновано низку визначних музейних установ, зокрема Національний художній музей України (1904) [12].

Протягом свого розвитку українські музеї сформували унікальну систему охорони пам'яток, що включає методики збереження та реставрації музейних предметів; системи обліку та документування колекцій; наукові підходи до вивчення культурної спадщини; методи популяризації культурних цінностей.

У сучасній Україні діє розгалужена мережа музеїв різного профілю та підпорядкування. Відповідно до державного реєстру, в Україні функціонує понад 1500 державних та комунальних музеїв [4]. За профілем вони поділяються на історичні, краєзнавчі, меморіальні, художні, природничі, літературні, галузеві. Особливе місце в системі охорони

пам'яток посідають музеї-заповідники, які забезпечують комплексне збереження не лише окремих об'єктів, але й цілісних історико-культурних комплексів.

Сучасні виклики, пов'язані з цифровою трансформацією суспільства, змінюють традиційні підходи до музейної діяльності. Українські музеї активно впроваджують електронні системи обліку музейних предметів; цифрові технології документування пам'яток; віртуальні експозиції та онлайн-колекції; інтерактивні освітні програми.

Особливої актуальності набуває освітня функція музеїв, яка реалізується через розробку освітніх програм для різних вікових категорій та створення інтерактивних навчальних матеріалів, організацію онлайн-лекцій та віртуальних екскурсій, співпрацю з навчальними закладами.

Міжнародні стандарти захисту культурної спадщини формують фундаментальну основу для розвитку національних систем збереження культурних цінностей. В умовах цифрової трансформації суспільства ці стандарти постійно еволюціонують, адаптуючись до нових викликів та можливостей, які надають сучасні технології.

Висновки. Актуальність дисципліни «Культурна спадщина України та світу» визначається важливістю вивчення методів збереження культурних пам'яток в екстремальних умовах, створення цифрових архівів та моделей культурної спадщини; формування у молоді глибокого усвідомлення культурної ідентичності, розуміння історико-культурного контексту та механізмів трансляції культурної пам'яті; підготовки фахівців, здатних презентувати українську культуру на глобальному рівні, здійснювати культурну дипломатію та протидіяти інформаційним загрозам.

У контексті війни культурна спадщина перетворюється з академічної категорії на стратегічний ресурс національної стійкості, інструмент збереження колективної пам'яті та засіб культурного опору.

Список використаних джерел

1. Europeana: Discover Europe's digital cultural heritage. URL: <https://www.europeana.eu/en> (дата звернення: 24.01.2025)
2. Digital Culture. Digital sociology. URL: <https://digitalsociology.org.uk/digital-culture/> (дата звернення: 24.01.2025)
3. Анастасія Образцова: «Проекти за підтримки УКФ можуть стати основою для відбудови об'єктів культурної спадщини України». Український культурний фонд: вебсайт. 2025. URL: <https://ucf.in.ua/news/vidbudova-spadshchyny> (дата звернення: 24.01.2025)
4. Від війни врятували понад 500 тисяч культурних цінностей із 55 музеїв України. Укрінформ. 2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3927135-vid-vijni-vratuvali-ponad-500-tisac-kulturnih-cinnostej-iz-55-muzeiv-ukraini.html> (дата звернення 24.01.2025)
5. Закон України «Про охорону культурної спадщини» від 08.06.2000 № 1805-III. Верховна Рада України: вебсайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> (дата звернення: 24.01.2025)
6. Закон України «Про музеї та музейну справу» від 29.06.1995 № 249/95-ВР. Верховна Рада України: вебсайт. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> (дата звернення: 24.01.2025)
7. Ірина Шимкова, Тетяна Зузяк, Оксана Марущак Особливості вивчення збереження культурної спадщини під час воєнного стану. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 73. Том 3. С. 174-181. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-26>
8. Качковська Я. О. РОЗВИТОК КОНЦЕПЦІЇ ЦИФРОВИХ МУЗЕЇВ: ІСТОРИОГРАФІЧНИЙ ОГЛЯД. Культурологічний альманах. 2024. (1), 101-106. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.12> (дата звернення: 23.01.2025)
9. Климишин О.С., Гураль Р.І. Діджиталізація музейної діяльності. Tendencies of development science and practice. Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference. Boston, USA 2022. Рр. 44-50. URL: <https://eu-conf.com> (дата звернення: 23.01.2025)
10. Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини ЮНЕСКО; Конвенція, Міжнародний документ від 16.11.1972. Верховна Рада України: вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text (дата звернення: 24.01.2025)
11. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО; Конвенція, Міжнародний документ від 17.10.2003. Верховна Рада України: вебсайт. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text (дата звернення: 24.01.2025)
12. Музейний портал: website. URL: https://museum-portal.com/ua/muzeyi/87_nacionalniy-hudozhniy-muzei-ukrayini (дата звернення: 24.01.2025)
13. Хартія ЮНЕСКО про збереження цифрової спадщини. Вісник Книжкової палати. 2022. № 12. С. 3-9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkr_2022_12_4. (дата звернення: 23.01.2025)
14. Цифровізація Музейного фонду України: представники 12 провідних музеїв розпочнуть тестування прототипу електронної системи реєстру. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України: вебсайт. 2023. URL: <https://surl.li/enyzhm> (дата звернення 24.01.2025)

References

1. Europeana: Discover Europes digital cultural heritage. URL: <https://www.europeana.eu/en> (data zvernennia: 24.01.2025)
2. Digital Culture. Digital sociology. URL: <https://digitalsociology.org.uk/digital-culture/> (Last accessed: 24.01.2025)
3. Anastasiia Obraztsova «Proiektly za pidtrymky UKF mozhut staty osnovoiu dlia vidbudovy ob'ektiv kulturnoi spadshchyny Ukrainy» [«Projects supported by UKF can become the basis for the reconstruction of cultural heritage sites of Ukraine»]. Ukrainian Cultural Foundation: website. 2025. URL: <https://ucf.in.ua/news/vidbudova-spadshchyny> (Last accessed: 24.01.2025).
4. Vid viiny vriatuvaly ponad 500 tysiach kulturnykh tsinnosti iz 55 muzeiv Ukrainy [More than 500,000 cultural treasures from 55 museums of Ukraine were saved from the war]. Ukrinform. 2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3927135-vid-vijni-vratuvali-ponad-500-tisac-kulturnih-cinnostej-iz-55-muzeiv-ukraini.html> (Last accessed: 24.01.2025)
5. Zakon Ukrainy «Pro okhoronu kulturnoi spadshchyny» vid 08.06.2000 № 1805-III [Law of Ukraine «On Protection of Cultural Heritage» dated June 8, 2000 No. 1805-III]. Verkhovna Rada of Ukraine: website. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14> (Last accessed: 24.01.2025)
6. Zakon Ukrainy «Pro muzei ta muzeinu spravu» [Law of Ukraine «On Museums and Museum Affairs» dated June 29, 1995 No. 249/95-VR]. Verkhovna Rada of Ukraine: website. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text> (Last accessed: 24.01.2025)
7. Iryna Shymkova, Tetiana Zuziak, Oksana Marushchak Osoblyvosti vyvchennia zberezhennia kulturnoi spadshchyny pid chas voiennoho stanu [Peculiarities of studying the preservation of cultural heritage during martial law]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka - Current issues of the humanities: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Drohobych: «Helvetika» Publishing House, 2024. Issue 73. Volume 3. P. 174-181. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-26>
8. Kachkovska Ya. O. Rozvytok kontseptsii tsyfrovyykh muzeiv: istoriografichnyi ohliad [Development of the concept of digital museums: a historiographical review]. Cultural almanac. 2024. (1), 101-106. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2024.1.12> (Last accessed: 23.01.2025)
9. Klymyshyn O.S., Hural R.I. Didzhytalizatsiia muzeinoi diialnosti [Digitalization of museum activities]. Tendencies of development science and practice. Abstracts of VI International Scientific and Practical Conference. Boston, USA 2022. Pp. 44-50. URL: <https://eu-conf.com> (Last accessed: 23.01.2025)
10. Konventsiiia pro okhoronu vsesvitnoi kulturnoi i pryrodnoi spadshchyny YuNESKO; Konventsiiia, Mizhnarodnyi dokument vid 16.11.1972 [UNESCO Convention on the Protection of World Cultural and Natural Heritage; Convention, International document dated November 16, 1972]. Verkhovna Rada of Ukraine: website. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_089#Text (Last accessed: 24.01.2025)
11. Konventsiiia pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny YuNESKO; Konventsiiia, Mizhnarodnyi dokument vid 17.10.2003 [Convention on the protection of intangible cultural heritage of UNESCO; Convention, International document dated 17.10.2003]. Verkhovna Rada of Ukraine: website. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text (Last accessed: 24.01.2025)
12. Muzeinyi portal [Museum portal]: website. URL: https://museum-portal.com/ua/muzei/87_nacionalniy-hudozhniy-muzei-ukrayini (Last accessed: 24.01.2025)
13. Khartiia YuNESKO pro zberezhennia tsyfrovoy spadshchyny [UNESCO Charter on the Preservation of Digital Heritage]. Bulletin of the Book Chamber. 2022. No. 12. P. 3-9. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vkp_2022_12_4. (Last accessed: 23.01.2025)
14. Tsyfrovizatsiia Muzeinoho fondu Ukrainy: predstavnyky 12 providnykh muzeiv rozpochnut testuvannia prototypu elektronnoi systemy reiestru [Digitization of the Museum Fund of Ukraine: representatives of 12 leading museums will begin testing a prototype of the electronic registry system]. Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine: website. 2023. URL: <https://surl.li/enyzhm> (Last accessed: 24.01.2025)].

Про автора

Ірина Шимкова, доцент, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: irina.shym22@gmail.c ;

Світлана Цвілик, доцент, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: tsvilyksv@gmail.com ;

Оксана Марущак, доцент, кандидат технічних наук, доцент кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: savich2608@meta.ua ;

Віталій Глуханюк, кандидат педагогічних наук, доцент Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: victorsolovey79@gmail.com .

About the Authors

Iryna Shymkova, Candidate of Pedagogic Sciences (Ph. D.), Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts, Technologies and Life safety Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine, e-mail: irina.shym22@gmail.c ;

Svitlana Tsvilyk, Docent , Candidate of Pedagogic Sciences (Ph. D.), Associate Professor at the Department of Fine and Decorative Arts, Technologies and Life safety Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine, e-mail: tsvilyksv@gmail.com ;

Oksana Marushchak, Docent, Candidate of Technical Sciences (Ph. D.) Associate Professor at the Department of of Fine and Decorative Arts, Technologies and Life safety Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University Vinnytsia, Ukraine, e-mail: ksanamar77@gmail.com;

Vitalii Hlukhaniuk, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: v hluhanukvit@gmail.com

УДК 37.01

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-11](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-11)

УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ - ФУНДАТОРИ СТАНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПРОФЕСІЙНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ НА ЗЛАМІ СТОЛІТЬ (XIX - XX СТ.)

Владислава Фальченко 

Херсонський державний університет, м.Хесон, Україна

Анотація

У публікації на основі вивчення біографічних та автобіографічних відомостей охарактеризовано освітню, професійну художню, просвітницьку діяльність українських художників середини XIX - початку XX ст. Представлено аналіз ролі митців як активних учасників національного, культурного, інтелектуального й соціального життя українського суспільства. Авторкою було досліджено не лише мистецьку спадщину художників, але й їх багатогранну діяльність, яка охоплювала просвітницькі, публіцистичні, освітні, організаційні сфери.

У статті висвітлено теоретичні положення про просвітницьку діяльність українських художників, які проілюстровані конкретними прикладами їх досвіду й впливу на стан громадськості та освіти професійної й загальної на території України в період XIX - XX ст.

Авторка зачіпає проблеми спрямування інтелігенції середини XIX - початку XX ст. на розвиток української культури та освіти; висвітлює біографічні та автобіографічні відомості про українських художників XIX - XX ст.; розкриває роль просвітницької діяльності українських художників, їх вплив на формування громадської думки; акцентує увагу на взаємозв'язок між мистецькою активністю з освітньо-педагогічною практикою, організацією художніх гуртків, шкіл, створенням студій та участю в культурно-освітніх товариствах. Їхня педагогічна робота у школах, училищах, академіях, сприяла становленню плеяди відомих українських митців та містких, які продовжували здійснювати національну мистецьку й просвітницьку традицію своїх попередників.

У роботі також висвітлено проблему самоідентифікації українських художників як просвітителів та громадських діячів, оскільки мистецтво розглядається як потужний інструмент для впливу та формування громадської думки, засіб трансляції ідеї народного відродження, соціального й культурного оновлення держави. Художники зайняли позицію не лише творців естетичних цінностей, але й провідників національної ідеї, фундаторів інтелектуального простору, здатного об'єднувати суспільство навколо єдиних ідейних цінностей.

Публікація актуалізує необхідність осмислення спадщини українських художників середини XIX - початку XX століття не лише як митців, але й як видатних діячів просвітництва, які своєю працею сприяли становленню національної ідентичності.

Ключові слова: історичний аналіз, інтелігенція, просвіта, професійна художня освіта, іконопис, Українська Академія мистецтва (УАМ)..

UDC 37.01

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-11](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-11)

UKRAINIAN ARTISTS - FOUNDERS OF THE FORMATION OF NATIONAL CULTURE AND PROFESSIONAL ARTISTIC EDUCATION AT THE TURN CENTURIES (XIX - XX CENTURIES)

Vladuslava Falchenko 

Kherson State University, Kherson, Ukraine

Abstract

The publication, based on the study of biographical and autobiographical information, characterizes the educational, professional artistic, and educational activities of Ukrainian artists of the middle 19th and early 20th centuries. An analysis of the role of artists as active participants in the national, cultural, intellectual, and social life of Ukrainian society is presented. The author has studied not only the artistic heritage of artists, but also their multifaceted activities, which covered educational, journalistic, and organizational spheres.

The article highlights theoretical positions on the educational activities of Ukrainian artists, which are illustrated by specific examples of their experience and influence on the state of society and professional and general education in Ukraine in the 19th - 20th centuries. The author touches on the problems of the direction of the high society of the middle 19th - early 20th centuries. on the development of Ukrainian culture and education; highlights biographical and autobiographical information about Ukrainian artists of the 19th - 20th centuries; reveals the role of the educational activities of Ukrainian artists, their influence on the formation of public opinion; focuses on the relationship between artistic activity with educational and pedagogical practice, the organization of art circles, schools, the creation of studios and participation in cultural and educational societies. Their pedagogical work in schools, colleges, and academies contributed to the formation of a galaxy of famous Ukrainian artists who continued the national artistic and educational tradition of their predecessors. The work also highlights the problem of self-identification of Ukrainian artists as educators and public figures, since art is considered a powerful tool for influencing and shaping public opinion, a means of broadcasting the idea of national revival, social and cultural renewal of the state. Artists took the position not only of creators of aesthetic values, but also of leaders of the national idea, founders of an intellectual space capable of uniting society around common ideological values.

The publication highlights the need to understand the heritage of Ukrainian artists of the middle 19th and early 20th centuries not only as artists, but also as outstanding figures of education, who contributed to the formation of national identity with their work.

Keywords: historical analysis, high society, education, professional art education, icon painting, Ukrainian Academy of Arts (UAA).

Постановка наукової проблеми. Українські художники середини XIX - початку XX ст. зробили великий внесок у професійну художню освіту, сприяли її автономії, проте їх педагогічна, просвітницька та культурно-мистецька спадщина все ще залишаються недостатньо дослідженими. Аналіз зібраних даних показав, що роль мистецьких персоналій є фундаторською в процесах становлення національної культури та мистецько-професійної освіти.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Дослідженнями щодо просвітницької діяльності української інтелігенції, процесів виховання дітей в період XIX - XX ст. займалися Д. М. Добріян, О. М. Піддубна, Ю. Руденко, М. Стельмахович, Є. Сявавко, В. Л. Федяєва та ін.

Мета статті полягають у дослідженні діяльності української інтелігенції, їх впливу на естетичне виховання дітей; демонстрації біографічних та автобіографічних даних про особливості просвітницької діяльності українських художників середини XIX - початку

XX ст.; на основі зібраних даних здійснити аналіз біографічної та автобіографічної літератури; обґрунтувати вагому роль просвітницької діяльності українських художників на формування національної ідеї громадськості.

Завдяки знайденим біографічним та автобіографічним відомостям, була досліджена просвітницька діяльність таких персоналій, як: О. К. Богомазов, В. Г. Кричевський, Ф. Г. Кричевський, М. І. Мурашко, О. О. Мурашко, П. І. Холодний, М. І. Жук, тощо..

Виклад основного матеріалу. У середині XIX ст. українські землі перебували під владою російської імперії, яка знаходилась у складному становищі. Царським урядом контролювалися усі освітянські, культурні, навчальні процеси в державі. Існувала політична цензура, яка розповсюджувалась на всі види мистецтва та науки. Вищим керівництвом держави підтримувались заборони на розвиток та відокремлення етносу населення від загальноімперського (заборона використання, впровадження в освіту та культуру української мови, що викладена у «Валуєвському циркулярі» 30 липня 1863р. П. Валуєвим), більшість наукових та культурних осередків формувалися на не відокремленій території росії завдяки тому, що на цих землях існували та розвивалися вищі навчальні заклади (Петербурзька академія мистецтв, Імператорський Московський університет, тощо), які контролювалися царатом.[3, С. 6 - 8] Одночасно з посиленням репресій проти українського національного руху розгортається культурна, наукова робота українських діячів, поширення громадського руху, виникають не партійні об'єднання представників української інтелігенції, які вбачали свою мету в культурно-просвітницькій діяльності. Серед активних учасників громадського руху були композитор М. В. Лисенко, історик М. П. Драгоманов, письменники М. П. Старицький, Панас Мирний, В. І. Самійленко тощо.[6, С. 2 - 10] У середині XIX та на початку XX ст. відзначається становлення таких українських художників, як: О. К. Богомазов, Ф. Г. Кричевський, В. Г. Кричевський, О. О. Мурашко, М. І. Мурашко, П. І. Холодний, М. Жук та ін. Деякі постаті розвивалися не лише в царині українського мистецтва та культури, але й в художній професійній освіті (Ф. Г. Кричевський, О. О. Мурашко, М. І. Мурашко, П. І. Холодний). Активна просвітницька діяльність

громадських об'єднань, у яких брали участь й представники образотворчого мистецтва, вплинула на процеси формування чіткої громадянської позиції в молоді, освіти та виховання дітей, у тому числі естетичного, патріотичного, художнього виховання та художньої професійної діяльності.

Одним з перших художників, який займався активною просвітницькою діяльністю на території України, був М. І. Мурашко. Народився у родині художника-іконописця. Робота батька серйозно вплинула на формування світогляду юного Миколи і він із самого дитинства почав захоплюватися малюванням, намагався копіювати ілюстрації з книг, робив самостійні перші спроби в малюванні. Близьке оточення родини, пов'язане з мистецтвом, сприяло розвитку творчих здібностей майбутнього художника. Годом, у своїй автобіографічній праці «Спогади старого вчителя», він напише: «Не будши значним художником, я завжди палко любив мистецтво. Крім природного потягу, силою різних життєвих обставин, я потрапив саме на шлях мистецтва. Народившись у сім'ї іконостасного майстра, я перебував серед маси оригіналів, що правили за взірці під час писання ікон. Ці куншти збуджували в мене невситимий інтерес і бажання якщо не творити так само, то хоча б зарисовувати.»[5, с. 3, 6] Натхненний національним піднесенням українського народу та активною боротьбою й спробами вибороти незалежне від росії існування, у 1875 р. він відкрив першу в Україні Рисувальну школу. У 1869 р. випустив перші в Україні книжки для тих, хто бажав навчитися малюванню - «Тетради рисования». З часом, на базі Київської рисуальної школи М. І. Мурашка у 1901 р. було відкрито художнє училище, яке згодом перейшло у віддання Петербурзької академії мистецтв. Організаторами та викладачами училища були видатні українські митці (М. К. Пимоненко, В. Д. Орловський, О. О. Мурашко, Ф. Г. Кричевський та ін.), були створені відділи живопису та архітектури. Випускниками училища стали такі відомі мистецькі персоналії України, як: О. П. Архипенко, І. І. Падалка, А. Г. Петрицький, М. О. Донцов, І. П. Кавалерідзе.[2, с. 9]

Брат М. І. Мурашка - О. О. Мурашко, також був відомим українським художником, викладачем мистецтва і активним громадським діячем. У перші роки свого життя залишився без

батьківського виховання, тому потрапив під опікунство свого дядька - власника іконописної майстерні, у якого почав переймати ремесло іконопису й так само брав активну участь у роботі сімейного підприємства. Мріяв про кар'єру художника-живописця, тому поєднував відвідування іконописної майстерні з уроками в школі малювання старшого брата - Миколи Івановича Мурашка. У період з 1909 р. по 1912 р розпочав викладацьку діяльність у новоствореному українському мистецькому навчальному закладі (Київському художньому училищі) та був долучений до підготовки публікацій журналу «Искусство: живопись, графика, художественная печать» - одного з не багатьох київських періодичних видань про мистецтво, що сприяло розвитку естетичного та художнього виховання серед молоді і стимулювало здобуття автономії й незалежного існування української художньої професійної освіти.[7] У 1913 р. О. О. Мурашко відкриває власну студію образотворчого мистецтва, у викладацькій діяльності він пропагував ідеї лібералізму, з повагою ставився до учнів, не нав'язував власних думок та виступав за свободу у творчому волевиявленні.[1, С. 4-7] Свою педагогічну діяльність він поєднував з виставковою діяльністю і участю в заходах Мюнхенського сецесіону, київських художників та Товариства пересувних художніх виставок. Митець сприяв створенню Київського товариства художників і розробив засадничий документ організації, який був написаний за зразком статуту Київського товариства заохочення мистецтв. У 1917 р. О. О. Мурашко розпочав активну підтримку революційної діяльності на теренах України, він став одним із фундаторів, професорів, авторів першого статуту Української Академії мистецтва (УАМ) - першого вищого мистецького навчального закладу в Україні, був розробником реформ мистецької освіти. Для вирішення освітніх проблем УАМ, він запропонував введення ступеневої системи вищої мистецької освіти, а саме: навчання у художній гімназії для початкового рівня, середня художня школа та Академія в якості найвищого шабля освіти.[1, С. 4-7] З 1919 р. художник поєднував педагогічну діяльність з професійною діяльністю у Всеукраїнському державному видавництві, щойно створеному з метою централізації видавничої справи в Україні. Роботу в

видавництві О. О. Мурашко сприймав як можливість вести активну агітаційну діяльність для формування української національної ідентичності.[1, С. 4 -7]

Федір Кричевський (1879 - 1947 рр.) - український художник, скульптор, графік, викладач мистецтва, активний громадський діяч. Зростав у багатодітній родині, в селі Ворожба на Слобожанщині. З дитинства захоплювався малюванням. З юного віку майбутній митець був залучений до важкої, фізичної праці, щоб матеріально забезпечувати себе та подальше художнє навчання. Завдяки випадковості, був помічений представниками тогочасної інтелігенції і проспонсорований до вступу в Московську школу малярства, скульптури й архітектури (1896р.). У 1917 р. художник став ректором Української Академії мистецтва, яка стала проривом у тогочасній професійній художній освіті та становленні відокремленого українського образотворчого мистецтва. До відкриття УАМ Ф. Г. Кричевський мав власну школу художнього професійного спрямування, яка вважалась однією з найсильніших мистецьких шкіл в Україні. Художнику вдалося виховати плеяду видатних українських митців, таких як: Т. Н. Яблонська, Л. З. Пономарьова та ін.[9, С. 49 - 51]

Інший видатний український художник - П. І. Холодний також відстоював активну проукраїнську позицію не лише в мистецтві, але й в громадській та просвітницькій діяльності. Родом з Полтавщини, більшість членів родини митця за материнською лінією були художниками-іконописцями. Сам Петро Іванович був педагогом-практиком (в тому числі й в галузі художньої професійної освіти), теоретиком та ініціатором шкільної реформи в Українській Народній Республіці (1917-1920 рр.), він був заступником секретаря освіти в добу діяльності Центральної Ради, знавцем народної освіти і головою комісії «Проекту Єдиної школи на Вкраїні» - першого державного стандарту національної системи середньої освіти.[12, С. 3 - 4]

Олександр Богомазов (1880 - 1930 рр.) - український художник-авангардист, викладач теоретик, педагог. Олександр ріс без матері, в родині вимогливого батька-бухгалтера. У юнацтві, під час навчання у гімназії, почав проявляти сильний інтерес до живопису. Батьку майбутнього художника не сподобалось нове

захоплення сина, тому він наполіг на тому, аби Олександр закінчив Херсонське господарське училище, де здобув фах агронома. За підтримки дядька, юнак переїжджає до Києва і вступає до Київського художнього училища, паралельно навчається в школі М. І. Мурашка та І. Селезньова. У 1914 р. пише трактат «Живопис та елементи», де обґрунтовує основи новітнього мистецтва як рух, динаміку, ритм. З 1922 р. і до своєї смерті займається викладацькою діяльністю художньої професійної освіти у Київському художньому інституті.[4]

Висновки. Попри складний історичний період Нового часу, що характеризувався репресіями українських діячів, заборонаю української мови, різким підйомом і падінням культурно-національної свідомості, представники інтелігенції докладали значних зусиль для підйому патріотичного духу суспільства, розвитку українських наук, у тому числі власній просвітницькій діяльності.

Історичний аналіз зібраних біографічних і автобіографічних даних та відомостей про українських художників середини XIX - початку XX ст. показав, що попри складні історичні умови Нового часу на теренах Російської імперії, спостерігався потужний розвиток української культури, посилювались прагнення до відокремленості власного етносу і проводились спроби створити окрему незалежну державу (УНР), активний розвиток науки, освіти, виробництва, тощо. XIX та XX ст. піднесли багатьох громадських діячів які були зацікавлені в розвитку та становленні української держави. Після 1870-х років відбувся особливий підйом в

освіті, науці та культурі, суспільство активно займається просвітою.

Аналіз біографічних та автобіографічних даних з життя українських художників середини XIX - початку XX ст. показав, що більшість видатних митців, окрім професійної художньої діяльності також активно займалися просвітою українського народу. Митці висловлювали активну підтримку громадській національній позиції із допомогою просвітницької діяльності, яка полягала в створенні закладів освіти (як нижчих щаблів так і академії), публічному висловлюванні власної проукраїнської позиції, виставковій діяльності, фундаторській діяльності в сфері українського видавництва, агітаційній діяльності, створенні та організації культурно-мистецьких об'єднань, тощо.

Таким чином, стає зрозуміло, що українські художники середини XIX - початку XX ст., як і більшість представників інтелігенції були своєрідним "рупором" власного народу. Їх неоціненний вклад в просвіту України є актуальним феноменом, який досліджується науковцями й донині. Попри складне, на той момент, політичне становище української держави, вони докладали значних зусиль для збереження матеріальної та нематеріальної спадщини, розвитку європейських тенденції в освіті, науці та мистецтві на теренах України, інноваційній мистецькій і педагогічній діяльності. Усе це було зроблено для остаточної національної ідентичності українського народу й їх розробки та ідеї знаходять своє втілення не лише в історії, але й в умовах сьогодення.

Список використаних джерел

1. Добріян Д. М. Мистецька, педагогічна та громадська діяльність Олександра Мурашка (1875 - 1919 р.): кваліфік. наук. роб. Київ, 2018. С. 4 - 7;
2. Коновець С. В. Естетичні та етичні засади оптимізації професійної діяльності викладачів образотворчого мистецтва вищих навчальних закладів : посіб. Київ, 2013. 9 с.;
3. Кузнець Т. В. Історія України XIX ст. Умань, 2010. С. 6 - 8;
4. Морі Є. Цього дня у 1930 році помер "український Пікассо" Олександр Богомазов. 2022. URL: <https://suspilne.media/culture/136273-cogo-dna-u-1930-roci-pomer-ukrainskij-pikasso-oleksandr-bogomazov/> (дата звернення 07. 09. 2024);
5. Мурашко М. І. Спогади старого вчителя. Київ: Вид-во Мистецтво, 1964, с. 3, 6
6. Нагайко Т. Громадівський рух другої половини XIX століття у спогадах його представників: історіографічна візія часопису «За сто літ». Український історичний збірник. 2017. Вип. 19, С. 2 - 10;
7. Олександр Мурашко: життя та творчість генія українського відродження. URL: <https://kyiv.gallery/statii/oleksandr-murashko-zhyttia-ta-tvorchist-heniia-ukrainskoh-vidrozhennia> (дата звернення: 17. 06. 2023);

8. Руденко Ю. Основи сучасного українського виховання. – К.: Видавництво імені Олени Теліги, 2003. 328 с.;
9. Ситник І. Формування художнього світогляду Тетяни Яблонської в майстерні викладача живопису Федора Кричевського. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 35, том 5. С. 49 - 51;
10. Стельмахович М. Українська родинна педагогіка. К., 1996. 286 с.;
11. Сявавко Є. Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. К. : “Наукова думка”, 1974. 152 с.;
12. Телячий Ю. В. Поховання П. І. Холодного у м. Варшава (1930 р.) - реквієм видатному українцю. 100 років української культури в екзилі: всеукраїнська наук-практ. конференція, 9-10 груд. 2021, м. Київ. С. 3 - 4.
13. Федяєва В. Л. Сімейне виховання в історичній ретроспективі (друга половина XIX - XX століття): монографія/ В. Л. Федяєва. - Херсон: РІПО, 2010. С. 17 - 167.

References

1. Dobriyan D. M. Artistic, pedagogical and public activities of Oleksandr Murashko (1875 - 1919): qualified scientific work. Kyiv, 2018. P. 4 - 7;
2. Konovets S. V. Aesthetic and ethical principles of optimizing the professional activities of teachers of fine arts of higher educational institutions: manual. Kyiv, 2013. 9 p.;
3. Kuznets T. V. History of Ukraine in the 19th century. Uman, 2010. P. 6 - 8;
4. Mori E. On this day in 1930, the "Ukrainian Picasso" Oleksandr Bogomazov died. 2022. URL: <https://suspilne.media/culture/136273-cogo-dna-u-1930-roci-pomer-ukrainskij-pikasso-oleksandr-bogomazov/> (access date 07. 09. 2024);
5. Murashko M. I. Memories of an old teacher. Kyiv: Mystetstvo Publishing House, 1964, p. 3, 6;
6. Nagayko T. The Civic Movement of the Second Half of the 19th Century in the Memories of Its Representatives: Historiographic Vision of the Journal “For a Hundred Years”. Ukrainian Historical Collection. 2017. Issue 19, P. 2 - 10;
7. Oleksandr Murashko: Life and Work of the Genius of the Ukrainian Renaissance. URL: <https://kyiv.gallery/statii/oleksandr-murashko-zhyttia-ta-tvorchist-heniia-ukrainskoho-vidrozhennia> (access date: 17. 06. 2023);
8. Rudenko Y. Fundamentals of Modern Ukrainian Education. – Kyiv: Olena Teliga Publishing House, 2003. 328 p.;
9. Sytnyk I. Formation of the artistic worldview of Tatyana Yablonska in the workshop of the painting teacher Fedor Krychevsky. Current issues of the humanities. 2021. Issue 35, volume 5. P. 49 - 51;
10. Stelmakhovych M. Ukrainian family pedagogy. K., 1996. 286 p.;
11. Syavavko E. Ukrainian ethnopedagogy in its historical development. K.: “Naukova dumka”, 1974. 152 p.;
12. Telyachy Y. V. Burial of P. I. Kholodny in Warsaw (1930) - a requiem for an outstanding Ukrainian. 100 years of Ukrainian culture in exile: All-Ukrainian scientific and practical conference, 9-10 Dec. 2021, Kyiv. P. 3 - 4.;
13. Fedyeva V. L. Family education in historical retrospect (second half of the 19th - 20th centuries): monograph/ V. L. Fedyeva. - Kherson: RIPO, 2010. P. 17 - 167. Formation of communicative competence of future music teachers: monograph [Formuvannia komunikatyvnoi kompetentnosti maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva] : monohrafiia / Vasylevska-Skupa L.P. Vinnytsia: «Planer» LLC, 2014. 45p

Про автора

Владислава Фальченко, аспірантка (PhD), викладачка Херсонського державного університету, Херсон, Україна, E-mail: vfalchenko@ksu.ks.ua

About the Author

Vladyslava Falchenko, PhD student, lecturer at Kherson State University, Kherson, Ukraine, e-mail: vfalchenko@ksu.ks.ua

УДК 37.091.33-027.22:792.091(4-15),16/17"

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-12](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-12)

ТЕАТР ЯК ПЕДАГОГІЧНА ФОРМА РЕАЛІЗАЦІЇ ЗАВДАНЬ ЦІЛІСНОЇ ОСВІТИ ОСОБИСТОСТІ У РАННІЙ НОВИЙ ЧАС

Руслан Басенко ,

Полтавський інститут економіки і права ЗВО «Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна», м.Полтава, Україна

Анотація

Статтю присвячено історико-педагогічному та історико-культурологічному аналізу поглядів європейських гуманістів та вивченню ранньомодерних освітніх практик щодо інтеграції театру та театральних вистав у розв'язання завдань цілісної освіти особистості. Виявлено ренесансно-гуманістичне бачення педагогічного потенціалу театру, а також прослідковано особливості цієї форми виховання в практиці ранньомодерних європейських закладів освіти – протестантських гімназій і католицьких колегіумів.

З'ясовано, що у ранньомодерних культурно-світоглядних системах (ренесансний гуманізм, протестантський гуманізм, католицький гуманізм) було спільним визнання вагомого значення театру і театального мистецтва у реалізації завдань цілісної освіти особистості. Виявлено, що детермінуючи освіту гуманістичним пріоритетом “sapientem et eloquentem pietatem” («вчена і красномовна побожність») тогочасні мислителі ключовими критеріями цілісної освіти проголосили освіченість, красномовство та доброчесність. Інтеграція театру в освітній процес дала змогу успішно сформувати зазначені критерії: вивчення сюжетів та текстів латинських авторів формувало гуманістичну освіченість; виголошення промов та гра ролей давали змогу ефективно розвинути красномовство, а зміст вистав було спрямовано на розвиток доброчесності та духовно-моральну формацію учнів і молоді. Доведено, що гуманісти одностайно підкреслили виняткову педагогічну цінність шкільного театру, а освітні реформатори (протестанти та єзуїти) успішно масштабували гуманістичні ідеї інтелектуального, естетичного та духовно-морального виховання в широкій культурно-освітній мережі гімназій та колегіумів.

Окреслено значення та роль театального мистецтва у реалізації гуманістичної філософії цілісної освіти особистості. Зазначено, що ранньомодерні педагогічні уявлення про театр мали значно ширший ефект, ніж лише освітній. Тогочасні театри започаткували нову еру в розвитку театального мистецтва. На відміну від середньовічного театру, гуманістичний підхід дозволив суттєво «демократизувати» вибір тем, додати творчу фантазію до сюжетів вистав, що забезпечило широкий розквіт шкільної драми у європейському соціокультурному просторі раннього Нового часу..

Ключові слова: цілісна освіта особистості, гуманізм, театр, шкільний театр, театральне мистецтво, ренесансний гуманізм, протестантська гімназія, католицький колегіум, Еразм Роттердамський..

UDC 37.091.33-027.22:792.091(4-15),16/17"

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-12](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-12)

THEATRE AS A PEDAGOGICAL FORM OF REALIZING THE TASKS OF HOLISTIC EDUCATION OF THE PERSONALITY IN THE EARLY MODERN TIMES

Ruslan Basenko 

Poltava Institute of Economics and Law ZVO "Open International University of Human Development "Ukraine", Poltava, Ukraine

Abstract

The article is devoted to the historical-pedagogical and historical-cultural analysis of the views of European humanists and the study of early modern educational practices for the integration of theater and theatrical performances in solving the problems of comprehensive education of the individual. The Renaissance-humanistic vision of the pedagogical potential of the theater is revealed, and the features of this form of education in the practice of early modern European educational institutions - Protestant gymnasiums and Catholic colleges are traced.

It is found that in the early modern cultural and ideological systems (Renaissance humanism, Protestant humanism, Catholic humanism) there was a common recognition of the significant role of theater and theatrical art in the implementation of the obstacles to the holistic education of the individual. It is established that determining education by the humanistic priority of "sapientem et eloquentem pietatem" ("learned and eloquent piety"), the thinkers of that time proclaimed education, eloquence and virtue as the key criteria of holistic education. The integration of theater into the educational process made it possible to successfully form these criteria: the study of plots and texts of Latin authors formed humanistic education; Speeches and role-playing allowed to effectively develop eloquence, and the content of the performances was aimed at developing virtue and spiritual and moral formation. It is proven that humanists unanimously emphasize the exceptional pedagogical value of school theater, and educational reformers (Protestants and Jesuits) successfully scale up humanistic ideas of intellectual, aesthetic and spiritual and moral education in a wide cultural and educational network of gymnasiums and colleges.

The significance and role of theatrical art in the implementation of the humanistic philosophy of holistic education of the individual are determined. It is noted that early modern pedagogical ideas about theater had a broader effect than just educational. The theaters of that time marked the beginning of a new era in the development of theatrical art. Unlike the medieval theater, the humanistic approach made it possible to significantly "democratize" the choice of topics, add creative fantasy to the plots of performances, which ensured the widespread flourishing of school drama in the European socio-cultural space of the early modern period.

Keywords: holistic education, humanism, theatre, school theatre, theatrical art, Renaissance humanism, Protestant gymnasium, Catholic college, Erasmus of Rotterdam..

Постановка наукової проблеми. Динамізм змін та взаємопов'язаність суспільного розвитку в сучасному світі визначає новий запит на цілісну особистість, яка володіє сформованими інтелектуальними, соціальними, етико-естетичними, валеологічними та духовно-культурними якостями, має стійку здатність до самонавчання впродовж життя, оперує ситемою «м'яких» навичок та має готовність до соціальних і професійних змін. Запит сучасності

на гармонійно розвинену особистість є очевидним та виправданим. Виняткове значення в структурі сучасної особистості займає естетичний складник, який не лише дає змогу переживати естетичні почуття та удосконалювати естетичні цінності, але є вагомим чинником розвитку особистості в цілому, має можливість впливати на емоційно-вольову, інтелектуальну, духовну сферу людини.

Естетичне виховання становить вагоме значення для розвитку сучасної особистості забезпечуючи формування здатності сприймати, розуміти та створювати прекрасне в житті, природі, мистецтві. Естетичне виховання сприяє розвитку гармонійної та духовно багатії особистості, впливає на моральні й культурні цінності людини, дає змогу розвивати творчі здібності, формувати естетичний смак та світогляд, збагачує духовний світ людини, почуття гармонії, співпереживання та емоційного інтелекту, посилює гуманістичні цінності та етичні принципи, сприяє вихованню чеснот добра, співчуття, чесності, допомагає уникати байдужості та аморальності. Саме через мистецтво людина здобуває вміння розуміти інших, спілкуватися мовою емоцій і символів, бере участь в культурній комунікації між поколіннями та народами. Мистецтво створює гармонійний баланс між внутрішнім світом і зовнішнім середовищем, чинить позитивний вплив на психоемоційний стан, допомагає долати стреси, тривожність та негативні емоції, дає можливість виражати почуття та переживання, загалом відіграє вагому роль у формуванні культурної, моральної та творчої особистості, що гармонійно взаємодіє із суспільством та природою.

З-поміж різних видів мистецтва виняткове значення для формування системи етико-естетичних ставлень особистості становить театр і театральне мистецтво. Перегляд театральних вистав чи кінокартин по-особливному впливає на особистість, визначаючи появу нових думок, формуючи нові смисли, спонукаючи до нових вчинків і рішень, даруючи нові естетичні відчуття та викликаючи нові емоційні переживання. Більше того, залученість особистості в театральну гру, як-от в межах шкільного чи аматорського театру або професійної театральної діяльності відкриває перед людиною суттєво нові можливості пізнання самої себе та оточуючого світу, створює середовище розкриття талантів і здібностей особистості, а іноді й «відкриття» її прихованого «Я». Зрештою, підкреслюючи виняткове значення театру в житті людини, доречно навести всесвітньо відому шекспірівську максиму про сутність людського буття: життя – гра, а люди – актори: «All the world's a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his

time plays many parts, His acts being seven ages” [12].

Розуміли виняткове педагогічне значення театру та театального мистецтва й гуманісти європейського Відродження, які, запропонувавши всеєвропейську програму “*pietas litterata*” («освічене благочестя»), звернули увагу на важливість естетичного складника, зокрема наголосили на необхідності інтеграції в освітній процес музики, співів, театральних вистав, процесій, публічних диспутів тощо. Гуманісти обґрунтували думку про необхідність реформування середньовічної системи освіти, підкреслили важливість кардинальної перебудови навчання на принципах творчості, всебічності, антропоцентризму та раціональності, засвідчили необхідність розвитку цілісної освіти особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Історико-педагогічне осмислення ранньомодерної ідеї цілісної освіти особистості було предметом наукових студій українських вчених. Окремо виділимо історико-педагогічні доробки І. Беха, Г. Васяновича, Л. Ваховського, С. Гончаренка, Б. Года, М. Гриньової, М. Євтуха, Н. Ничкало, А. Сбруєвої, О. Сухомлинської, З. Хижняк, І. Цебрій, М. Ярмаченка та інших. Естетичний складник ранньомодерних освітніх практик був предметом наукових зацікавлень Т. Зузяк, П. Котлярова, Є. Кохановича, О. Лавріненка, Г. Навольської, Т. Прибори, С. Серякова, Т. Шевченко та інших дослідників.

Мета статті проаналізувати погляди європейських гуманістів та окреслити ранньомодерні освітні практики щодо інтеграції театру та театральних вистав у розв’язання завдань цілісної освіти особистості. Важливо прослідкувати, як ренесансні гуманісти оцінювали педагогічний потенціал театру, а також визначити особливості цієї форми виховання в практиці ранньомодерних європейських закладів освіти – протестанських гімназій та католицьких колегіумів, окреслити значення та роль театального мистецтва у реалізації гуманістичної філософії цілісної освіти особистості.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що вибудований гуманістами педагогічний ідеал, гармонійно поєднав раціональність і доброченість, а їхнім зовнішнім атрибутом було визначено красномовство. Запропонована

гуманістами педагогічна максима цілісної освіти особистості визначала ключове завдання: “sapientem et eloquentem pietatem” («вчена і красномовна побожність»). Такий підхід спрямував педагогічні завдання навчання і виховання в напрямі гармонійного розвитку особистості за трьома пріоритетами: освіченість, красномовство та доброчесність [9, с. 12]. Вагоме значення в розв’язанні визначених гуманістами педагогічних завдань належало естетичним практикам. Мова йшла про необхідність залучення різних видів мистецтва в освітній процес, інтеграцію в навчання і виховання співів, театральних виступів, публічного виголошення промов та інших освітніх практик естетичного змісту. Про виняткове педагогічне значення театру та інтеграції його педагогічного потенціалу до процесу навчання й виховання активно дискутували гуманісти, а реформатори тогочасної освіти – протестанти та єзуїти, активно залучали можливості театру в освітній процес ранньомодерних гімназій та колегіумів.

Вивчення ренесансної педагогічної думки свідчить, що гуманісти активно дискутували про цінність інтеграції в освітній процес елементів театральних вистав та сценічного мистецтва. Проблематика театру займала окреме місце в тогочасних філософсько-педагогічних творах. Гуманісти європейського Відродження вагомого значення надавали використанню шкільного театру в освіті, вважаючи його не лише розвагою, а й ефективним засобом навчання та виховання. У драматичних виставах мислителі вбачали ефективний спосіб розвитку риторики, моральних цінностей та критичного мислення учнів і молоді.

Педагогічний підхід щодо інтеграції театру в освітній і виховний процес було репрезентовано в творчій спадщині багатьох гуманістів. «Патріарх» пізнього Відродження нідерландський гуманіст Еразм Роттердамський (Desiderius Erasmus Roterodamus) у трактаті «Про виховання християнського правителя» наголошував, що театр сприяє моральному вихованню та розвитку риторичних навичок особистості, підкреслював, що через драматичні вистави учні можуть краще засвоювати етичні та соціальні норми. Таку думку продовжував іспанський гуманіст Хуан Луїс Вівес (Joan Lluís Vives), який висловлювався на користь використання театру як дидактичного засобу, вважав, що драматичні постановки допомагають

учням розвивати емпатію та аналітичні здібності [13]. Англійський філософ Томас Мор (Sir Thomas More) у всесвітньо відомій «Утопії» наголошував на виховній ролі мистецтва, включно з театром, висловлював думку, що сценічні постановки є моральним дзеркалом для суспільства та ефективним джерелом педагогічного впливу на учнів. Французький мислитель Мішель де Монтень (Michel Eyquem de Montaigne) стверджував, що театр – це школа життя, де учень може вивчати людську природу, звертав увагу на те, що драматичні постановки є способом навчати учнів через переживання та уяву. Нарешті італійський гуманіст Франческо Робортелло (Franciscus Robortellus) в латинському коментарі до «Поетики» Арістотеля обґрунтував виняткову роль катарсису в освітньому процесі, вважав, що театр вчить людей не лише розуміти мистецтво, а й рефлексувати над власними почуттями [1, с. 132].

Як бачимо, у гуманістичному дискурсі ранньомодерної Європи значної уваги було присвячено аналізу місця і ролі театру в освітньому процесі. Гуманісти були одностайні щодо його виховного потенціалу, адже театр давав змогу успішно розв’язати тогочасні завдання цілісної освіти особистості. Шкільні театри допомагали учням опанувати риторичну та оволодіти мистецтвом красномовства, сприяли розвитку доброчесності, були засобом активного навчання, адже замість пасивного засвоєння знань учні мали можливість брати участь у виставах, а знайомство з літературою та культурою через сценічне мистецтво поліпшувало естетичне сприйняття дійсності.

Гуманістичне розуміння театру як впливової педагогічної форми розв’язання завдань цілісної освіти особистості не було випадковим. Такий підхід цілком корелював із тогочасною інтелектуальною дискусією щодо необхідності реформування середньовічної освітньої традиції. У діяльності церковно-монастирських середньовічних шкіл також був присутній елемент театральної освіти, проте його педагогічний потенціал значно звужувався схоластичним змістом [7]. Відомо, що гуманісти, кардинально не пориваючи із християнською духовно-моральною парадигмою освіти, все ж серйозно критикували схоластичну систему навчання та середньовічну методику опанування граматики та діалектики за їхню надмірну абстрактність та відстороненість від особистості,

за необґрунтований ухил в репродуктивність та беззаперечну орієнтацію на авторитет вже існуючих ідей, думок, тверджень і персоналій. Гуманісти здійснили успішну спробу зіставити дві основи навчання і виховання: індивідуальний досвід навчання та доктринальне знання, схвалене інтелектуальними авторитетами. Не вірно було би говорити, що запропоноване формулювання було риторичним запитанням. Гуманісти не ставили за мету протиставити індивідуальний досвід, який учень здобуває в процесі навчання вже існуючому «верифікованому» знанню, яке становило зміст навчання. Більше того, Еразм Роттердамський підкреслював, що саме «... мудрістю навчання здобув раціональне та обґрунтоване судження», а «... філософія за рік може навчити тому, що досвід за тридцять років» [10, р. 27].

Водночас, переможним «завоюванням» гуманістів було власне звернення уваги на важливість індивідуального досвіду, адже схоластична система надавала безкомпромісний пріоритет винятково «верифікованому» знанню інтелектуальних авторитетів, яке необхідно було опанувати без творчого переосмислення та «демократичних» інтерпретацій. Гуманісти звернули увагу на виняткову користь саме індивідуального досвіду навчання в процесі якого особистість здобуває досвід формування цінностей, переживання емоцій, вироблення ставлень, сприйняття перемог і поразок тощо. Реалізації запропонованої гуманістами освітньої філософії добре відповідало мистецтво, зокрема театр, який дає змогу відчувати та накопичити суб'єктивний досвід як в акторській грі, так і в процесі сприйняття та осмислення театральних сюжетів [10, р. 26].

Гуманісти розглядали театр та вистави з-поміж «універсальних освітніх опцій», які дають змогу реалізувати завдання цілісної освіти особистості. Згадувані вже Еразм Роттердамський та Х.Л. Вівес уважали, що захоплення, схвалення, гра, розповіді, історії та обговорення цікавих фактів є важливими прийомами посилення ефективності виховання. Гуманісти підкреслювали, що театральне образне відображення світу найкращим чином сприяє засвоєнню навчального матеріалу, є найбільш повчальним та приваблює учнів, а відтак дозволяє досягти найкращого виховного ефекта. Гуманісти всіляко підтримували використання театру в шкільній освіті,

розглядаючи його як спосіб гармонійного поєднання інтелектуального розвитку, морального виховання та практичного засвоєння мовних навичок. Зокрема, у праці “*De ratione studii*” («Про метод навчання») Еразм Роттердамський рекомендував включати до навчального процесу інсценізації латинських текстів. Це мало допомогти учням оволодіти латиною в живій і цікавій формі. Театр, на думку гуманіста, також сприяв вихованню етичних чеснот, оскільки вистави часто містили моральні настанови та демонстрували приклади доброї поведінки. На думку Еразма Роттердамського, театральна гра безпосередньо відповідає етосу та духу навчання і виховання. Подібно й Х.Л. Вівес, наголошуючи на важливості морального виховання та практичного навчання вважав, що театр сприяє розвитку красномовства, пам'яті та емоційної виразності учнів. У трактаті “*De tradendis disciplinis*” («Про навчання наук») гуманіст зазначав, що драматичні твори, особливо класичні латинські комедії та трагедії, значно допомагають у вивченні мов та риторики [13]. Водночас Х.Л. Вівес робив застереження про неприпустимість сцен, які містять аморальні або легковажні сюжети, застерігав від надмірного захоплення театром, якщо він відволікає учнів від серйозного навчання або сприяє недоброчесній поведінці [10, р. 27].

Із такою думкою погоджувалися й інші мислителі. Так, Томас Еліот (Sir Thomas Elyot), англійський дипломат та письменник-гуманіст у праці “*The Governour*” («Правитель») підкреслював важливість активного поширення театральної гри в закладах освіти. Томас Еліот вважав театр важливим засобом формування моральних та інтелектуальних якостей людини. Він наголошував, що драма має не лише розважати, а й допомагати глядачам глибше усвідомлювати сутність людської природи та моральні дилеми. У п'єсах, таких як “Вбивство в соборі” та “Сімейне воз'єднання”, він поєднував філософські та релігійні теми з емоційним впливом сцени, що робило його твори важливими для виховання свідомої особистості. Інший британський гуманіст і письменник Роджер Ашам (Roger Ascham) у творі “*The Scholemaster*” («Учитель») наголошував, що школа повинна бути будинком гри та спостереження, адже учні краще засвоюють матеріал споглядаючи його образне відтворення. Роджер Ашам стверджував, що інтеграція театру

в освітній процес має не лише навчальну, а й глибоко моральну функцію. Він сприяє розвитку аналітичного мислення, емпатії та усвідомлення духовних цінностей [10, р. 27].

Якщо гуманісти європейського Відродження запропонували ціннісно-смісливі виміри інтеграції театру в досягнення педагогічних пріоритетів європейського Відродження, то на практиці реформаторами освітнього процесу виступили протестанти та єзуїти, які виробили власний організаційно-педагогічний досвід та «вмонтували» шкільний театр в освітніх і виховний процес [3, с. 367]. Одним із перших у протестантських гімназіях театр був створений в гімназії Йоганна Штурма. Учні ставили вистави античних авторів, приділяли значної уваги сценічній вимові та розробленню образів.

Найбільшого розвитку шкільний театр набув в католицьких закладах освіти. Учителі-єзуїти значної уваги приділяли розвитку шкільного театру: у більшості домів ордену єзуїтів вони існували як окремі організаційні одиниці. Сучасний ренесансознавець Борис Год підкреслював, що єзуїтський театр займав особливе місце в освітньому процесі. Вистави організовувалися на церковні свята та події громадсько-публічного життя. До репертуару театру входили класичні трагедії та комедії, сценки з шкільного життя, інтермедії, костюмовані діалоги, декламації [1, с. 133-134]. У «Конституціях Товариства Ісуса» зазначалося, що «... щотижня один зі студентів має виголошувати промову на тему, яка б сприяла духовному зросту слухачів і породжувала в них бажання зростати в усіляких чеснотах та чистоті. Метою таких заходів є не тільки вироблення гарного стилю, але й удосконалення моральних звичаїв» [2, с. 187]. Борис Год резюмував, що участь у виставах сприяла згуртуванню колективу, розвитку художніх та інших здібностей, процесу самореалізації особистості [1, с. 134].

Єзуїтський театр відіграв важливу роль у навчальній системі єзуїтів, особливо в колегіумах, які були осередками гуманістичної освіти в Європі з XVI століття. Театр був не просто розвагою, а потужним педагогічним засобом, що сприяв навчанню, моральному вихованню та релігійному формуванню учнів. Сучасна дослідниця Тетяна Прибора, визначаючи особливості розвитку єзуїтського театру зазначала, що його метою було створити

«цілісну людину», забезпечити її моральне, розумове, естетичне, фізичне та соціальне виховання. Театральні вистави допомагали учням засвоювати латину та риторику, оскільки сценарії готувалися латиною та містили складні мовні конструкції. У п'єсах часто відображалися християнські цінності, життя святих, боротьба добра і зла, що давало змогу розв'язувати завдання духовно-морального виховання. Крім того, участь у виставах покращувала навички ораторського мистецтва, виразної мови та публічного виступу [5, с. 283].

У театрі єзуїтів часто було презентовано грандіозні постановки – морально-релігійні драми, алегоричні вистави, історичні п'єси, що включали декорації, музику, навіть спецефекти для підсилення емоційного впливу. У шкільних театрах демонструвалися класні діалоги та декламації, п'єси з нагоди різних свят, урочисті спектаклі, релігійні вистави, що присвячувалися церковним святам, публічно-звичаєві процесії, що проводилися з нагоди державних або місцевих свят. Більше того, єзуїтський театр став центром розвитку балету та музичного мистецтва [5, с. 285]. Музичний супровід надавав виставам яскравості, а також посилював їхній емоційний вплив. У театрі успішно поєднували виступи інструментальних і вокальних ансамблів із репертуаром театрів, танцями, монологами. Шкільні театри ордену спільно з бурсами музикантів брали участь у публічно-культурницьких заходах в європейських містах, зокрема в урочистих привітаннях, весіллях на, процесіях [11, р. 553]. Сюжети театральних вистав запозичувалися з творів Святого Письма, життя святих тощо. Часто тематику для п'єси визначав ректор колегіуму, а текст – готували учні самостійно [6, с. 138]. Водночас, як підкреслювала сучасна дослідниця Тетяна Шевченко, трагедії та комедії у шкільному театрі мали бути священного і побожного змісту [8, с. 243].

Як бачимо, єзуїтський театр став невід'ємною частиною європейської культури та освіти, а його традиції вплинули на розвиток драматичного мистецтва в католицьких країнах. Шкільні театри ордену єзуїтів розвинулися набагато ширше, ніж вирішення освітніх завдань. Вони ставали осередками культурного життя ранньомодерних міст Європи, збирали не лише молодь, але й міську інтелігенцію, дворянство і буржуазію. Єзуїтам вдалося навіть сформулювати

власний тип драми, теоретиками якого були Ю. Скалігер, Я. Понтан, О. Донаті, Я. Масен [4, с. 271].

Висновки. Як бачимо, у ранньомодерних культурно-світоглядних системах (ренесансний гуманізм, протестантський гуманізм, католицький гуманізм) спільним було визнання вагомого значення театру і театрального мистецтва у реалізації завдань цілісної освіти особистості. Детермінуючи освіту гуманістичним пріоритетом “sapientem et eloquentem pietatem” («вчена і красномовна побожність») тогочасні мислителі ключовими критеріями цілісної освіти проголосили освіченість, красномовство та доброчесність. Інтеграція театру в освітній процес дала змогу успішно формувати зазначені критерії: вивчення сюжетів та текстів латинських авторів формувало гуманістичну освіченість; виголошення промов та гра ролей давали змогу ефективно розвинути красномовство, а зміст

вистав було спрямовано на розвиток доброчесності та духовно-моральну формацію. Гуманісти одноставно підкреслили виняткову педагогічну цінність шкільного театру, а освітні реформатори (протестанти та єзуїти) успішно масштабували гуманістичні ідеї інтелектуального, естетичного та духовно-морального виховання в широкій культурно-освітній мережі гімназій та колегіумів. Важливо підкреслити, що ранньомодерні педагогічні уявлення про театр мали значно ширший ефект, ніж лише освітній. Тогочасні театри започаткували нову еру в розвитку театрального мистецтва. На відміну від середньовічного театру, гуманістичний підхід дозволив суттєво «демократизувати» вибір тем, додати творчу фантазію до сюжетів вистав, що забезпечило широкий розквіт шкільної драми у європейському соціокультурному просторі раннього Нового часу..

Список використаних джерел

1. Год Б. В. Дитячі ігри (від Античності до початку ранньомодерного часу) : монографія. Полтава : Вид-во ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2015. 182 с.
2. Конституції Товариства Ісуса та їх Додаткові Норми / пер. з англ. А. Маслюх. Львів : Свічадо, 2005. XXV, 532 с.
3. Навольська Г. Роль шкільного театру у формуванні духовності в навчальних закладах ордену єзуїтів. Українська освіта у світовому часопросторі : матеріали Міжнар. конгресу, Київ, 25-27 жовтня 2007 р. Київ: Рада, 2007. С. 366-368.
4. Пилипчук Р. Я. Театр : текст і дійство. Історія української культури : у 5 т. / голов. ред. Б. Є. Патон. Київ : Наукова думка, 2001-2013. Т. 2 : Українська культура XIII – першої половини XVII століть / ред. Я. Д. Ісаєвич. 2001. С. 721-729.
5. Прибора Т. Шкільний театр як форма єзуїтської системи виховання (XVII-XVIII ст.). Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. 2017. Вип. 57. С. 281-288.
6. Серяков С. О. Повсякденне життя єзуїтських шкіл України. Повсякдення ранньомодерної України. Історичні студії : в 2 т. / голов. ред. В. Смолій ; відп. ред. В. Горобець. К. : Ін-т іст. України, 2012. Т. 1 : Практики, казуси та девіації повсякдення. 2012. С. 99-140.
7. Цебрій І. В. Науково-практичні підходи до змісту театральної освіти в діяльності церковно-монастирських шкіл. Педагогічні науки : зб. наук. пр. / Полт. нац. пед. ун-т ім. В. Г. Короленка. Полтава : ПНПУ ім. В. Г. Короленка, 2006. Вип. 6 (53). С. 127-135.
8. Шевченко Т. М. Docere, Movere, Delectare : виховні практики єзуїтських шкіл ранньомодерного часу. Труди Київської Духовної Академії. Київ : Вид. від. УПЦ, 2013. № 19. С. 241-270.
9. Яковенко Н. М. Латинське шкільництво і «шкільний гуманізм» в Україні кінця XVI – середини XVII ст. Київська старовина. 1997. № 1-2 (315). С. 11-27.
10. Cartwright K. Theatre and Humanism. English Drama in the Sixteenth Century. United Kingdom: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1999. 350 p.
11. Kochanowicz J. Wkład Jezuitow w Kulturę Muzyczną Okresu Staropolskiego. Wkład Jezuitow do Nauki i Kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodow i Pod Zaborami / pod red. naukowa I. Stasiewicz-Jasiukowej. Krakow ; Warszawa : WAM, 2004. S. 545-562.
12. Shakespeare W. All the world's a stage. URL: <https://www.poetryfoundation.org/-poems/56966/speech-all-the-worlds-a-stage>
13. Vives J. L. Tratado de la Ensenanza. Introduccion a la Sabiduria. Escolta del Alma. Dialogos. Pedagogia Pueril / est. prelim. y prologos J. M. Villalpando. Mexico : Editorial Porrúa, 2004. N. 447. 448 p.

References

1. Hod B. V. Dytiachi ihry (vid Antychnosti do pochatku rannomodernoho chasu). [Children's games (from Antiquity to the beginning of early modern times)]: monohrafiia. Poltava: Vyd-vo PNPu im. V. H. Korolenka, 2015. 182 s.
2. Konstytutsii Tovarystva Isusa ta yikh Dodatkovy Normy. [Constitutions of the Society of Jesus and their Supplementary Norms] / per. z anhl. A. Masliukh. Lviv : Svichado, 2005. KhKhV, 532 s.
3. Navolska H. Rol shkilnoho teatru u formuvanni dukhovnosti v navchalnykh zakladakh ordenu yezuitiv. [The role of school theater in the formation of spirituality in educational institutions of the Jesuit order]. *Ukrainska osvita u svitovomu chasoprostori : materialy Mizhnar. konhresu, Kyiv, 25-27 zhovtnia 2007 r.* Kyiv: Rada, 2007. S. 366-368.
4. Pylypchuk R. Ya. Teatr : tekst i diistvo. [Theater: text and action]. *Istoriia ukrainskoi kultury : u 5 t. / holov. red. B. Ye. Paton. Kyiv : Naukova dumka, 2001-2013. T. 2 : Ukrainska kultura KhIII – pershoi polovyny KhVII stolit / red. Ya. D. Isaievych. 2001. S. 721-729.*
5. Prybora T. Shkilnyi teatr yak forma yezuitskoi systemy vykhovannia (XVII-XVIII st.). [School theater as a form of the Jesuit education system (17th-18th centuries)]. *Psykhologo-pedahohichni problemy silskoi shkoly. 2017. Vyp. 57. S. 281-288.*
6. Sieriakov S. O. Povsiakdenne zhyttia yezuitskykh shkil Ukrainy. [Daily life of Jesuit schools in Ukraine]. *Povsiakdennia rannomodernoi Ukrainy. Istorychni studii : v 2 t. / holov. red. V. Smolii ; vidp. red. V. Horobets. K. : In-t ist. Ukrainy, 2012. T. 1 : Praktyky, kazusy ta devitsii povsiakdennia. 2012. S. 99-140.*
7. Tsebrii I. V. Naukovo-praktychni pidkhody do zmistu teatralnoi osvity v diialnosti tserkovno-monastyrskykh shkil. [Scientific and practical approaches to the content of theater education in the activities of church and monastic schools]. *Pedahohichni nauky : zb. nauk. pr. / Polt. nats. ped. un-t im. V. H. Korolenka. Poltava : PNPu im. V. H. Korolenka, 2006. Vyp. 6 (53). S. 127-135.*
8. Shevchenko T. M. Docere, Movere, Delectare : vykhovni praktyky yezuitskykh shkil rannomodernoho chasu. [Docere, Movere, Delectare: Educational Practices of Early Modern Jesuit Schools]. *Trudy Kyivskoi Dukhovnoi Akademii. Kyiv : Vyd. vid. UPTs, 2013. № 19. S. 241-270.*
9. Yakovenko N. M. Latynske shkilnytstvo i «shkilnyi humanizm» v Ukraini kintsia XVI – seredyny XVII st. [Latin schooling and "school humanism" in Ukraine in the late 16th - mid-17th centuries]. *Kyivska starovyna. 1997. № 1-2 (315). S. 11-27.*
10. Cartwright K. Theatre and Humanism. *English Drama in the Sixteenth Century. United Kingdom: CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, 1999. 350 p.*
11. Kochanowicz J. Wklad Jezuitow w Kulturę Muzyczną Okresu Staropolskiego. Wklad Jezuitow do Nauki i Kultury w Rzeczypospolitej Obojga Narodow i Pod Zaborami / pod red. naukowa I. Stasiewicz-Jasiukowej. Krakow ; Warszawa : WAM, 2004. S. 545-562.
12. Shakespeare W. All the world's a stage. 2025. URL: <https://www.poetryfoundation.org/-poems/56966/speech-all-the-worlds-a-stage>
13. Vives J. L. Tratado de la Ensenanza. Introduccion a la Sabiduria. Escolta del Alma. Dialogos. *Pedagogia Pueril / est. prelim. y prologos J. M. Villalpando. Mexico : Editorial Porrua, 2004. N. 447. 448 p.*

Про автора

Руслан Басенко, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри правознавства та фінансів Полтавський інститут економіки і права ЗВО «Відкритий міжнародний університет розвитку людини «Україна», м. Полтава, Україна, e-mail: basenko_ruslan@ukr.net

About the Author

Ruslan Basenko, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Head of the Department of Law and Finance, Poltava Institute of Economics and Law, Open International University for Human Development "Ukraine", Poltava, Ukraine, E-mail: basenko_ruslan@ukr.net

УДК 75.017.4:159.942

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-13](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-13)

РОЛЬ КОЛЬОРУ У ФОРМУВАННІ ЕМОЦІЙНОГО СПРИЙНЯТТЯ У ЖИВОПИСІ

Тетяна Голінська¹ , Віктор Соловей¹ ¹ Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м.Вінниця, Україна

Анотація

У статті розглянуто роль кольору в повсякденному житті людини, визначено вплив кольору на її психофізіологічний стан. Описано колір і його фізичну та психологічну природу. Зосереджено увагу на значенні кольору в культурі та символіці різних народів світу. Колорит, як композиція кольору, є одним із складників, який на пряму апелює із зором і налаштовує глядача на емоційний відгук – особливо це пов'язано із сприйняттям людиною різних видів мистецтв (живопис, архітектура, скульптура, фотографія, кіно, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн та інші). Авторами акцентовано увагу на роль кольору у формуванні емоційного сприйняття у живописі, підкреслено важливі елементи композиції, завдяки яким можна використовувати контрастні кольори і виділяти деталі або певні об'єкти на картині для того, щоб зацікавити глядача. Звернено увагу на психологію кольору. Представлено алгоритм формування емоційного сприйняття в живописі засобами кольору. Сформульовано висновки, що колірна гармонія в живописі – це естетично приємне поєднання кольорів, яке створює відчуття єдності та балансу в художньому творі й досягається за допомогою основних методів, таких як монохромна гармонія, що створює відчуття спокою, глибини та цілісності образу; аналогова гармонія, що створює відчуття м'якості, гармонії та плавності; комплементарна гармонія, що створює відчуття контрасту, енергії і динаміки; тріадна гармонія, що створює відчуття балансу, гармонії та повноти; тетродна гармонія, що створює відчуття складності, багатства та різноманітності. Підкреслено, що кожен метод має власні особливості та вплив на сприйняття картин глядачем. Подано інтерпретацію різних кольорів. Колір є одним з найважливіших засобів художньої виразності. Доведено, що колір має величезний емоційний потенціал і може впливати на глядача на різних рівнях і стадіях сприйняття. Означено, що розуміння психології кольору та вміння використання його в живописі дозволяє художникам створювати глибокі, емоційно насичені твори, які здатні викликати у глядачів широкий спектр почуттів і переживань. Зосереджено увагу на комп'ютерних технологіях, зокрема на комп'ютерній графіці та обробці зображень кольором. Надано практичні поради щодо використання кольору в живописі..

Ключові слова: колір, емоційне сприйняття, метод, живопис..

UDC 75.017.4:159.942

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-13](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-13)

THE ROLE OF COLOR IN FORMING EMOTIONAL PERCEPTION IN PAINTING

Tetiana Holinska¹ , Viktor Solovei¹ 

¹ Vinnytsia Mykhailo Kosybynsky State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article examines the role of color in a person's everyday life, determines the influence of color on his psychophysiological state. Color and its physical and psychological nature are described. Attention is paid to the meaning of color in the culture and symbolism of different peoples of the world. Color, as a composition of color, is one of the components that directly appeals to the eye and sets the viewer up for an emotional response - this is especially connected with the human perception of various types of art (painting, architecture, sculpture, photography, cinema, decorative and applied arts, design, and others). The authors focus on the role of color in the formation of emotional perception in painting, emphasizes important elements of composition, thanks to which it is possible to use contrasting colors and highlight details or certain objects in the picture in order to interest the viewer. Attention is paid to the psychology of color. An algorithm for the formation of emotional perception in painting using color is presented. It is concluded that color harmony in painting is an aesthetically pleasing combination of colors that creates a sense of unity and balance in a work of art and is achieved using basic methods, such as monochrome harmony, which creates a sense of calm, depth and integrity of the image; analog harmony, which creates a sense of softness, harmony and smoothness; complementary harmony, which creates a sense of contrast, energy and dynamics; triad harmony, which creates a sense of balance, harmony and completeness; tetrode harmony, which creates a sense of complexity, richness and diversity. It is emphasized that each method has its own characteristics and influence on the viewer's perception of paintings. The interpretation of different colors is presented. Color is one of the most important means of artistic expression. It is proven that color has enormous emotional potential and can affect the viewer at different levels and stages of perception. It is noted that understanding the psychology of color and skillful use of it in painting allows artists to create deep, emotionally rich works that are able to evoke a wide range of feelings and experiences in viewers. Attention is paid to computer technologies, in particular, computer graphics and color image processing. Practical advice on the use of color in painting is provided.

Keywords: color, emotional perception, method, painting.

Постановка наукової проблеми. Колір і його фізична та психологічна природа приваблює людей з народження – це інформація про явища, оточуючий світ. Вплив кольору висвітлено у багатьох мистецьких дослідженнях, що ґрунтуються на висновках низки наук.

Осмислення значення кольору та його впливу на формування емоційного сприйняття людиною у різних видах мистецтв допоможе краще розуміти себе та оточуючий світ, а також використовувати колір для досягнення поставлених цілей.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Квестія ролі кольору у формуванні емоційного сприйняття у живописі знайшла своє

теоретичне відображення у роботах таких сучасних науковців, як: Іттен Й., Бсанець Ю., Капран О., Осипчук М., Лисиця В., Прищенко С., Тканко З., Комаровська О., Власова В., Петько Л., Голінська Т., Продій О. та ін.

Мета статті Визначити роль кольору у формуванні емоційного сприйняття у живописі.

Виклад основного матеріалу. Колір відіграє серйозну роль у житті людини, впливаючи на сприйняття світу, емоційний стан, настрій і здоров'я. Колір є невід'ємною частиною повсякденного життя людини, оточуючи її всюди, – від природи та мистецтва до одягу та інтер'єру.

Колір має значний вплив на психофізіологічний стан людини. Кольори викликають у людини різні асоціації. Дослідження науковців показують, що колір може впливати на когнітивні функції, такі як концентрація, увага та пам'ять, а також і на поведінку.

Прищенко С. указує: «Питання кольороутворення і кольоросприйняття служили і служать предметом поглиблених досліджень та дискусій серед фахівців багатьох галузей знання – фізиків, фізіологів, психологів, філософів, культурологів» [6, с. 13].

Мистецька освіта створює передумови для позитивного та глибокого впливу на екологічну освіту здобувачів вищої освіти, це сприяє тому, що студенти будуть цінувати та любити навколишнє середовище. Робота над картиною чи малюванням сприяє тому, що здобувачі освіти звертають увагу на текстуру, кольори, форми навколишнього світу. Завдяки спілкуванню з природою здобувачі вищої освіти починають відчувати джерело свого натхнення в ньому. Художня освіта дозволяє здобувачам освіти висловлювати свою любов до навколишнього середовища завдяки творчій діяльності. Твори мистецтва, створені здобувачами вищої освіти, відображають їх суб'єктивне сприйняття навколишнього середовища через враження та емоційний стан. Що, в свою чергу, створює передумови для духовної та емоційної єдності з природою [9, с. 3-4].

Природу кольору вивчає фізика, процес сприйняття кольору людським оком – фізіологія, здатність викликати різні емоції – психологія [4, с. 7].

Колір може впливати на серцевий ритм людини, її дихання і кров'яний тиск. Деякі дослідження показують, що колір може впливати на наш гормональний фон, наприклад, синій колір може сприяти виробленню мелатоніну, гормону, який регулює сон. Вплив кольору на людину є індивідуальним, але може залежати від багатьох факторів, таких як вік, стать, культурний контекст та особистий досвід. Деякі люди можуть бути більш чутливими до впливу кольору, ніж інші. Колір – це лише один із багатьох факторів, який впливає на психофізіологічний стан людини.

Сприйняття кольору може бути суб'єктивним і залежати від культурного контексту, особистого досвіду та індивідуальних

уподобань. Проте, існують загальноприйняті асоціації, які художники, дизайнери та маркетологи враховують при створенні робіт.

Треба зазначити, що колір має велике значення в культурі та символіці різних народів світу. Різні кольори можуть мати різні значення в різних культурах. Наприклад, білий колір в західних культурах символізує чистоту та невинність, тоді як в деяких східних культурах він може символізувати смерть або траур. Червоний колір в західних культурах часто асоціюється з любов'ю та пристрастю, тоді як в деяких східних культурах він може символізувати щастя та удачу. Зокрема, у роботах подільського художника Ф. Панчука домінують насичені, глибокі, теплі та символічні кольори, а саме, жовтий, зелений, синій і червоний кольори в його полотнах несуть культурні та символічні значення українського народу [1]. Окрім того, дуже важлива роль кольору і в українському орнаменті. Саме в кольоровій різноманітності орнаментів глибинно визначають художній стиль свого часу. І не випадково багато дослідників в галузі мистецтвознавства розглядають орнамент як своєрідний почерк народу, що дає цілісне уявлення про ту історичну епоху, до якої він належить [5].

Колір також використовується в символіці різних організацій та брендів. Наприклад, червоний колір часто використовується в логотипах енергетичних компаній, тоді як синій колір часто використовується в логотипах фінансових установ.

Прищенко С. відмічає: «Колір – це інструмент, який має великий вплив на досягнення образності форми. Ним можна виявити масштаб, показати якийсь сенс, виділити або зробити нейтральним характер форм, значно посилити контраст. У разі побудови композиції живописного твору одне з головних місць займає колірне поєднання. Гармонійні колірні поєднання справляють відчуття цілісності. Для досягнення цієї мети слід використовувати колірне коло. Колірне коло містить усі зміни кольору по колірному тону і насиченості [7, с. 53].

Колір є одним із найважливіших засобів художньої виразності в живописі.

Іттен Й. зауважує: «Можна навчитися малювати, але майстром живопису треба народитися» [2, с. 21].

Живопис має величезний емоційний потенціал і може впливати на глядача на різних рівнях сприйняття. Розуміння психології кольору та вміння використання його в живописі дозволяє художникам створювати глибокі, емоційно насичені твори, які здатні викликати у глядачів широкий спектр почуттів та переживань.

Колір відіграє вирішальну роль у формуванні емоційного сприйняття в живописі. Він є потужним інструментом, за допомогою якого художник може передати настрій, викликати певні асоціації та вплинути на глядача на глибинному, психологічному рівні. Кожен колір має свій емоційний заряд. Наприклад, теплі кольори, такі як червоний, помаранчевий та жовтий, часто асоціюються з енергією, теплом, радістю та оптимізмом. Вони можуть збуджувати, активізувати та навіть викликати відчуття комфорту. Холодні кольори, такі як синій, зелений та фіолетовий, навпаки, зазвичай асоціюються зі спокоєм, прохолодою, меланхолією та навіть сумом і можуть заспокоювати, розслабляти та сприяти зосередженню.

Сприйняття кольору може бути суб'єктивним і залежати від культурного контексту, особистого досвіду та індивідуальних уподобань. Проте, існують загальноприйняті асоціації, які художники враховують при створенні своїх творів. Художники використовують колір для досягнення різних художніх цілей. За допомогою кольору вони можуть створювати настрій та атмосферу. Використання яскравих, насичених кольорів передає відчуття свята або енергії, тоді як використання приглушених, пастельних тонів може створити атмосферу спокою та умиротворення.

Підкреслюючи важливі елементи композиції, можна використовувати контрастні кольори, щоб виділити певні об'єкти або деталі на картині та привернути до них увагу глядача. Колір може допомогти розкрити внутрішній світ героя, його переживання та почуття, передати емоційний стан задуманих персонажів. Використання темних, похмурих тонів може свідчити про депресію або страх, тоді як використання світлих, радісних кольорів може символізувати щастя та надію. За допомогою кольору можна створити ілюзію простору, передати глибину та об'ємність зображення.

Наприклад, теплі кольори можуть здаватися ближчими, а холодні – віддаленими.

Колір часто використовується для передачі певних символів та ідей. Наприклад, білий колір може символізувати чистоту та невинність, тоді як червоний колір може символізувати любов, пристрасть або агресію.

Отже, колір є одним з найпотужніших інструментів, який художник використовує для створення емоційного впливу на глядача. Він здатен викликати широкий спектр почуттів – від радості та захоплення до смутку та тривоги.

Психологія кольору має велике значення. Вибір кольорової гами визначає, які кольори будуть використані в картині, враховуючи їх психологічне значення та емоційний вплив.

Теплі кольори (червоний, помаранчевий, жовтий) асоціюються з енергією, теплом, радістю, оптимізмом, але можуть також викликати відчуття агресії та напруги.

Холодні кольори (синій, зелений, фіолетовий) сприймаються як спокій, прохолода, меланхолія, умиротворення, але можуть також викликати відчуття відстороненості та смутку.

Нейтральні кольори (білий, чорний, сірий) використовуються для створення балансу та контрасту, можуть символізувати чистоту, невинність, траур або порожнечу.

Алгоритм формування емоційного сприйняття в живописі засобами кольору можна представити в такій послідовності:

1. Колірні асоціації: Кожна людина має свій унікальний досвід та культурний контекст, які впливають на її сприйняття кольору. Проте існують загальноприйняті асоціації, які художники враховують при створенні своїх творів. Наприклад, червоний колір часто асоціюється з любов'ю, пристрастю, але також може символізувати небезпеку або агресію. Синій колір, як правило, сприймається як символ спокою, гармонії та вірності.

2. За допомогою створення колірних контрастів та гармоній можна експериментувати із різними поєднаннями кольорів, щоб досягти бажаного емоційного ефекту. Використання контрастних кольорів може підсилити емоційний вплив картини. Наприклад, поєднання червоного та синього створює відчуття напруги та динаміки, тоді як поєднання теплого жовтого та холодного синього може створити відчуття гармонії та балансу.

3. Розміщення кольорів на полотні підсилить емоційне сприйняття та допоможе створити гармонійний образ. Художники також використовують колірну гармонію для створення емоційного комфорту та естетичного задоволення. Гармонійні поєднання кольорів можуть бути різними – від монохромних (використання відтінків одного кольору) до комплементарних (використання кольорів, що знаходяться навпроти один одного на колірному колі).

4. Розміщення колірної композиції на полотні також впливає на емоційне сприйняття. Художник може використовувати колір для створення акцентів, підкреслення важливих деталей або для створення відчуття руху та глибини.

Капран О. визначає: «Формування художнього образу твору мистецтва відбувається під впливом колірної композиції. Від задуму залежить характер колірної гами, який може бути декоративним або мальовничим, теплим або холодним. Вплив кольору полягає не в помітності окремого кольору, не в його насиченості або відкритості і не у силі окремого контрасту, а у зв'язках кольорів між собою і в їх відповідності образу, у підпорядкуванні колірному рішенням всій образній структурі, починаючи з найглибших шарів змісту і закінчуючи зовнішніми елементами форми» [3].

5. Врахування індивідуального сприйняття – це простір для інтерпретації та особистого переживання глядача, що дозволить йому відчути емоційний вплив кольору на власний лад.

Важливо пам'ятати, що сприйняття кольору є суб'єктивним і може відрізнятися у різних людей. Тому художник, створюючи свій твір, завжди залишає простір для інтерпретації та особистого переживання глядача.

Отже, колірна гармонія в живописі – це естетично приємне поєднання кольорів, яке створює відчуття єдності та балансу в художньому творі. Вона досягається за допомогою різних методів, кожен з яких має свої особливості та вплив на сприйняття картини.

Основними методами колірної гармонії виступають:

- монохромна гармонія, що створює відчуття спокою, глибини і цілісності та передбачає використання відтінків одного

кольору, від світлого до темного, наприклад, від небесно-блакитного до глибокого індиго;

- аналогова гармонія створює відчуття м'якості, гармонії та плавності й передбачає використання кольорів, що знаходяться поруч на колірному колі (поєднання жовтого, оранжевого та червоного кольорів у пейзажі заходу сонця);

- комплементарна гармонія створює відчуття контрасту, енергії і динаміки. Це використання кольорів, що знаходяться навпроти один одного на колірному колі. Прикладом може бути поєднання синього та оранжевого кольорів у натюрморті з фруктами;

- тріадна гармонія створює відчуття балансу, гармонії та повноти. Використання трьох кольорів, наприклад, червоного, жовтого та синього, що знаходяться на однаковій відстані один від одного на колірному колі, можна використати в абстрактній композиції;

- тетродна гармонія створює відчуття складності, багатства та різноманітності. Це використання чотирьох кольорів, що утворюють квадрат або прямокутник на колірному колі. Взірцем може бути поєднання синього, зеленого, жовтого та червоного кольорів у картині із зображенням осіннього лісу.

На увагу заслуговує картина Клода Моне «Враження. Схід сонця», в якій використані монохромна гармонія з відтінками синього та фіолетового кольорів для створення відчуття ранкового туману та спокою.

Використання комплементарної гармонії з поєднанням жовтого та синього кольорів для створення відчуття енергії, життєрадісності та оптимізму спостерігається у картині Вінсента ван Гога «Соняшники».

Тріадна гармонія з поєднанням червоного, жовтого та синього кольорів для створення відчуття руху, динаміки та святковості прослідковується у картині Анрі Матісса «Танець».

Колірна гармонія – це важливий інструмент в руках художника, який дозволяє йому створювати емоційно багаті та естетично привабливі твори.

Розуміння психології кольору, вміння створювати колірні контрасти та гармонії, а також врахування індивідуального сприйняття глядача – все це є важливими компонентами успішного використання кольору в живописі для формування емоційного сприйняття. Художники здавна використовують колір для того, щоб

передати свої емоції та вплинути на глядача. Кожен колір має свій власний емоційний заряд. Це пов'язано з тим, як мозок людини сприймає та інтерпретує різні кольори.

Наприклад:

- червоний – це колір енергії, пристрасті та сили, що може викликати відчуття збудження, агресії або навіть і небезпеки. Також цей колір може підвищувати артеріальний тиск та частоту серцебиття;

- синій – це колір спокою, гармонії, інтелекту і довіри. Він може викликати у людини відчуття умиротворення, спокою та безпеки, а також знижувати артеріальний тиск і частоту серцебиття;

- жовтий – це колір радості, оптимізму, щастя та креативності, що може зумовлювати у людини відчуття енергії, бадьорості та позитиву і стимулювати розумову діяльність;

- зелений – це колір природи, життя, гармонії та росту. Він може спонукати до спокою, гармонії та свіжості, а також заспокоювати і розслабляти;

- фіолетовий – це колір таємниці, містики, розкоші та духовності, що може породжувати у людини відчуття загадковості, чарівності, елегантності, сприяти творчості та інтуїції;

- помаранчевий – це колір енергії, ентузіазму, оптимізму та життєрадісності. Він може покращувати настрій та підвищувати самооцінку;

- рожевий – це колір ніжності, любові, романтики і жіночності, що може заспокоювати та розслабляти;

- коричневий – це колір землі, стабільності, надійності та комфорту, що створює відчуття безпеки і захищеності;

- сірий – це колір нейтральності, балансу та практичності. Цей колір може символізувати спокій та стабільність;

- чорний – це колір сили, влади та елегантності, що зчаста викликає відчуття серйозності, авторитету та стилю, а ще відчуття страху або тривоги;

- білий – це колір чистоти, невинності, світла і добра, налаштовує на відчуття легкості, простоти та відкритості і може символізувати нові починання та надію.

Колір має потужний психологічний вплив на людину. Різні кольори можуть викликати у нас різні емоції та асоціації.

Тканко З. акцентує: «Ставлення до кольору було й залишається емоційним, визначається характером життєдіяльності поколінь, набувало стійкості в продуктах їхньої діяльності. Самобутні художники віддають перевагу характерним кольоровим поєднанням і тим проявам природи, в яких вони відтворюються. Колір сьогодні – ефективний засіб фізіолого-психологічного впливу на свідомість (враження) і на підсвідоме (асоціації) у формуванні емоцій (використання негармонійних, «провокативних» поєднань, наприклад, фіолетовий виконує функцію галюциногенного подразника), чергування ахроматичних (негативний образ) з хроматичними (позитивний), монохромної гами (чорний як протиставлення всьому вульгарному» [8].

Звичайно, сприйняття кольору може бути суб'єктивним і залежати від культурного контексту, особистого досвіду та індивідуальних уподобань. Проте, існують загальноприйняті асоціації, які художники враховують при створенні своїх творів.

Отже, художники використовують колір для досягнення різних художніх цілей. За допомогою кольору вони можуть створювати настрій та атмосферу, підкреслювати важливі елементи композиції, передати не тільки емоційний стан персонажів, а й символічне значення, створювати ілюзію простору.

У комп'ютерних технологіях, зокрема у сфері комп'ютерної графіки та обробки зображень, колір відіграє вирішальну роль. Він є невід'ємною частиною візуального сприйняття, тому його значення в комп'ютерних системах важко переоцінити.

У контексті застосування теоретичних положень кольорознавства в реальній художній практиці виокремимо низку практичних рекомендацій щодо використання кольору в живописі:

1. Ознайомтеся з колірним колом, яке демонструє взаємозв'язок між різними кольорами. Це допоможе вам зрозуміти, які кольори гармонійно поєднуються між собою, а які створюють контраст.

2. Вивчіть основні властивості кольору, такі як відтінок, насиченість і світлота. Розуміння цих властивостей допоможе краще керувати кольором у власних роботах. Дізнайтеся, як різні кольори впливають на емоції та настрій людини.

Це допоможе використовувати колір для створення бажаного емоційного ефекту.

3. Регулярне виконання невеликих колірних етюдів допоможе потренуватися у змішуванні кольорів і створенні різних колірних поєднань. Спробуйте копіювати роботи відомих художників, звертаючи увагу на те, як вони використовують колір для досягнення своїх художніх цілей.

4. Працуйте з різними художніми матеріалами, такими як олійні фарби, акрил, акварель, пастель тощо. Кожен матеріал має свої особливості та дозволяє досягати різних колірних ефектів. Використовуйте різні колірні схеми, такі як монохромна, аналогова, комплементарна, тріадна, тетродна тощо. Це допоможе створювати гармонійні та збалансовані колірні композиції.

5. Враховуйте контекст, в якому буде сприйматися ваша робота. Колірна гама може залежати від жанру, стилю, освітлення та інших факторів. Не перевантажуйте свою роботу занадто великою кількістю кольорів. Іноді краще використовувати обмежену палітру, але досягти більшої виразності за рахунок тонких колірних нюансів.

6. Використовуйте контрастні відтінки для створення акцентів і підкреслення важливих елементів композиції, контраст насиченості для створення відчуття глибини та об'єму, контраст світлоти для моделювання форми та створення ілюзії світла й тіні.

7. Використовуйте теплі кольори (червоний, помаранчевий, жовтий) для передачі

енергії, радості та оптимізму, а холодні кольори (синій, зелений, фіолетовий) для передачі спокою, умиротворення та меланхолії.

8. Враховуйте колірні асоціації і не бійтеся експериментувати та шукати власний колірний стиль. Починайте з простих вправ і поступово ускладнюйте свої завдання. Якість фарб та інших матеріалів впливає на результат вашої роботи, тому обирайте якісні матеріали, які допоможуть вам досягти бажаного колірного ефекту.

9. Вивчайте й аналізуйте роботи відомих художників, звертаючи увагу на те, як вони використовують колір. Це допоможе вам розширити свій колірний словник та отримати нові ідеї. Не бійтеся помилятися й експериментувати, шукати нові шляхи використання кольору – це невід'ємна частина творчого процесу.

10. Пам'ятайте, що колір – це ваш інструмент, який дозволяє вам створювати унікальні та неповторні твори. Використовуйте його з розумом та натхненням і ваші роботи будуть радувати та захоплювати глядачів.

Висновки. Таким чином, колір є одним з найважливіших засобів художньої виразності. Він має величезний емоційний потенціал і може впливати на глядача на різних рівнях сприйняття. Розуміння психології кольору та вміння використання його в живописі дозволяє художникам створювати глибокі, емоційно насичені твори, які здатні викликати у глядачів широкий спектр почуттів і переживань..

Список використаних джерел

1. Зузяк Т.П., Марущак О.В., Соловей В. В., Крупка В.П. Феномен творчості Ф. Панчука. "Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання", №3, 2024, С.8-18. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-01)
2. Іттен Й. Мистецтво кольору. Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва. Київ: Art Naas, 2022, 96 с.
3. Капран О. В. Аспекти впливу колірного рішення на сприйняття живописного твору. Науковий журнал. Слобожанські мистецькі студії. Видавничий дім «Гельветика». Суми : 2023. випуск I. С. 14-17. <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.3>
4. Лисиця В. Т. Колірні моделі та закони поширення світла: навчальний посібник. Харків: ХНУ імені Н. В. Каразіна, 2012. 82 с.
5. Марущак О., Зузяк Т., Соловей В., Кізім С. Синергія цифрових технологій та засобів національного орнаменту у формуванні естетичних уявлень фахівців культури та мистецтва. Актуальні питання у сучасній науці. 2023. № 9(15). С. 770-781. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9\(15\)-770-781](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9(15)-770-781)

6. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник / за ред. Проф. Є. А. Антоновича. К.: Д АКСКІМ. 2009. 358 с.
7. Прищенко С. В. Кольорознавство: навчальний посібник. Київ: Кондор, 2018, 436 с.
8. Тканко З. Колір як засіб вираження в мистецтві та моді. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2010. Вип. 21. С. 128-138.
https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/15.pdf.
9. Komarovska Oksana, Vlasova Valeria, Pet'ko Lyudmila, Voloshenko Anna, Holinska Tetiana and Prodius Oksana (2024). The influence of arts education on love of the natural environment. E3S Web of Conferences. 538, 05004 (2024). DOI: <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202453805004>

References

1. Zuziak T.P., Marushchak O.V., Solovei V. V., Krupka V.P. Fenomen tvorchosti F. Panchuka. "Mystetstvo v kulturi suchasnosti: teoriia ta praktyka navchannia", №3, 2024, S.8-18. [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(3\)-01](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(3)-01)
2. Itten Y. Mystetstvo koloru. Subiektyvnyi dosvid i obiektyvne piznannia yak shliakh do mystetstva. Kyiv: Art Haas, 2022, 96 s.
3. Kapran O. V. Aspekty vplyvu kolirnoho rishennia na spryiniattia zhyvopysnoho tvor. Naukovyi zhurnal. Slobozhanski mystetski studii. Vydavnychi dim «Helvetyka». Sumy : 2023. vypusk 1. S. 14-17. DOI <https://doi.org/10.32782/art/2023.1.3>
4. Lysytsia V. T. Kolirni modeli ta zakony poshyrennia svitla: navchalnyi posibnyk. Kharkiv: KhNU imeni N. V. Karazina, 2012. 82 s.
5. Marushchak O., Zuziak T., Solovei V., Kizim S. Synerhiia tsyfrovyykh tekhnolohii ta zasobiv natsionalnoho ornamentu u formuvanni estetychnykh uiavlen fakhivtsiv kultury ta mystetstva. Aktualni pytannia u suchasni nautsi. 2023. № 9(15). S. 770-781. [https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9\(15\)-770-781](https://doi.org/10.52058/2786-6300-2023-9(15)-770-781)
6. Pryshchenko S. V. Koloroznavstvo: navchalnyi posibnyk / za red. Prof. Ye. A. Antonovycha. K.: D AKKKiM. 2009. 358 s.
7. Pryshchenko S. V. Koloroznavstvo: navchalnyi posibnyk. Kyiv: Kondor, 2018, 436 s.
8. Tkanko Z. Kolir yak zasib vyrazhennia v mystetstvi ta modi. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 2010. Vyp. 21. S. 128-138.
https://lnam.edu.ua/files/Academy/nauka/visnyk/pdf_visnyk/21/15.pdf. [in Ukrainian].
9. Oksana Komarovska, Valeria Vlasova, Lyudmila Pet'ko, Anna Voloshenko, Tetiana Holinska, and Oksana Prodius (2024). The influence of arts education on love of the natural environment. E3S Web of Conferences. 538, 05004. DOI: <https://doi.org/10.1051/e3sconf/202453805004>

Про авторів

Тетяна Голінська, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри образотворчого, декоративного мистецтва, технологій та безпеки життєдіяльності Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, E-mail: tgolinska71@gmail.com

Віктор Соловей, кандидат педагогічних наук, доцент Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: victorsolovey79@gmail.com

About the Authors

Tetiana Holinska, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of Fine and Decorative Art, Technology and Life Safety Department Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, E-mail: tgolinska71@gmail.com

Viktor Solovei, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: victorsolovey79@gmail.com

УДК 159.9: 616.89: 615.85

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-14](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-14)

ТВОРЧІСТЬ ЯК ШЛЯХ ДО ВІДНОВЛЕННЯ: АРТ-ТЕРАПІЯ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Інесса Візнюк¹ , Сергій Долинний¹ , Анна Долинна¹ , Волохата Катерина¹ ¹ Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м.Вінниця, Україна

Анотація

У статті розглядається роль арт-терапії як ефективного методу підтримки психоемоційного стану в умовах війни, зокрема в контексті дітей, військових та рятувальників. Описано, як творчість, через різні техніки арт-терапії (малювання, ліплення, театральна терапія, музика, танець), дозволяє людям вивільняти та переживати свої емоції, знижувати рівень стресу і тривожності. Арт-терапія виступає як інструмент для відновлення психологічної рівноваги, сприяючи подоланню наслідків травм і надаючи ресурси для відновлення. Акцентовано увагу на важливості своєчасної психологічної допомоги та підтримки для тих, хто зазнав травм у часи війни, а також на визначенні категорій фахівців, для яких арт-терапія є найбільш ефективною.

Арт-терапія є ефективним методом підтримки психоемоційного стану в умовах війни, оскільки дозволяє зменшити рівень стресу та тривожності, сприяючи емоційному зціленню та відновленню психологічної рівноваги. Цей метод допомагає виразити складні емоції, зокрема у випадках, коли вербальне вираження почуттів є важким. Арт-терапія найбільш ефективна для військовослужбовців, дітей та осіб, що пережили травму або втрати. Метод показав свою здатність до зниження стресу та адаптації в умовах посттравматичних переживань. Для досягнення максимального ефекту важливо, щоб арт-терапія проводилась кваліфікованими психологами та арт-терапевтами з досвідом роботи з посттравматичними розладами.

Арт-терапія є особливо ефективною для таких категорій, як військові, рятувальники ДСНС України, люди з ПТСР та діти в умовах війни. Військові часто стикаються з травмуючими ситуаціями, що включають втрати та психологічні травми. Арт-терапія дозволяє їм виразити важкі емоції та покращити емоційну адаптацію після бойових дій. Рятувальники ДСНС України, які працюють у надзвичайних ситуаціях, можуть знімати стрес та емоційну напругу через творчість, що допомагає уникнути стресових захворювань. Для осіб з ПТСР арт-терапія є важливим інструментом у роботі з травматичними спогадами та полегшенні симптомів тривожності, депресії і агресії...

Ключові слова: арт-терапія, творчість, психоемоційний стан, війна, стрес, тривожність, діти, військові, рятувальники, психологічна реабілітація, травма, відновлення, психосоціальна підтримка, методи арт-терапії, психологічна допомога, посттравматичний синдром..

UDC 159.9: 616.89: 615.85

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-14](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-14)

CREATIVITY AS A WAY TO RECOVERY: ART THERAPY DURING THE WAR

Inessa Vizniuk¹ , Serhiy Dolynnyi¹ , Anna Dolynna¹ , Kateryna Volokhata¹ 

¹ Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine

Abstract

The article discusses the role of art therapy as an effective method of supporting the psycho-emotional state in war, in particular in the context of children, military and rescuers. The author describes how creativity, through various art therapy techniques (drawing, modeling, theater therapy, music, dance), allows people to release and experience their emotions, reduce stress and anxiety. Art therapy acts as a tool for restoring psychological balance, helping to overcome the effects of trauma and providing resources for recovery. Attention is focused on the importance of timely psychological assistance and support for those who have suffered trauma during the war, as well as on identifying the categories of professionals for whom art therapy is most effective.

Art therapy is an effective method of maintaining the psycho-emotional state in times of war, as it reduces stress and anxiety, promoting emotional healing and restoring psychological balance. This method helps to express complex emotions, particularly in cases where verbal expression of feelings is difficult. Art therapy is most effective for military personnel, children, and people who have experienced trauma or loss. The method has shown its ability to reduce stress and adaptation in the face of post-traumatic experiences. To achieve maximum effect, it is important that art therapy is conducted by qualified psychologists and art therapists with experience in dealing with post-traumatic disorders.

Art therapy is especially effective for such categories as the military, rescuers of the State Emergency Service of Ukraine, people with PTSD, and children in war. Military personnel often face traumatic situations that include loss and psychological trauma. Art therapy allows them to express difficult emotions and improve their emotional adaptation after combat. Rescuers of the State Emergency Service of Ukraine who work in emergency situations can relieve stress and emotional tension through creativity, which helps to avoid stress-related diseases. For people with PTSD, art therapy is an important tool in dealing with traumatic memories and alleviating symptoms of anxiety, depression and aggression.

Keywords: art therapy, creativity, psycho-emotional state, war, stress, anxiety, children, military, rescuers, psychological rehabilitation, trauma, recovery, psychosocial support, methods of art therapy, psychological assistance, post-traumatic syndrome.

Постановка наукової проблеми. Арт-терапія є ефективним методом, оскільки допомагає людям виразити свої емоції та переживання через творчість, що є важливою частиною процесу відновлення психоемоційного стану в умовах стресу. Під час війни люди стикаються з постійною тривогою, страхом та відчуттям безпорадності, що призводить до емоційних переважань. Творчий процес, такий як малювання, написання віршів чи музики, дозволяє матеріалізувати ці переживання, зменшуючи їх інтенсивність і полегшуючи емоційну напругу.

Психологи доводять (І. Візнюк, С. Долинний), що арт-терапія дозволяє відновити внутрішні ресурси, повернути контроль над емоціями і сприяє самопізнанню, оскільки нині війна ставить людей у складні умови, де багато аспектів життя є незмінними і непередбачуваними. Тому творча діяльність може стати способом відновлення стабільності й психологічного балансу. Цей метод не тільки допомагає впоратися зі стресом, а й створює можливість для людей, що переживають травму, почати процес психологічного одужання. Однак не всім підходить, оскільки деякі люди можуть не

відчувати потреби у вираженні своїх почуттів через мистецтво або не знайти в цьому ефекту. Тому арт-терапія є індивідуальним методом, і важливо знайти підхід, який найкраще працює для кожної людини [1-8]..

Мета статті є дослідження ефективності арт-терапії як методу підтримки психоемоційного стану в умовах війни, з'ясування її впливу на зменшення стресу та тривожності, а також визначення категорії фахівців для яких цей підхід є найбільш ефективним.

Виклад основного матеріалу. Посттравматичний стресовий розлад (ПТСР) виникає через стрес, спричинений травматичними подіями, такими як війна або насильство, і може впливати на життя людей на роки. Арт-терапія, використовуючи творчі методи, як малювання, ліпка, музика та танець, допомагає опрацьовувати ці травми. Під час війни в Україні арт-терапія стає потужним інструментом для психологічного зцілення. Від того розуміємо, що арт-терапія є психотерапією через творчість, де малювання, скульптура, музика або танець допомагають виразити те, що важко сказати словами, що важливо для людей з ПТСР, які мають емоційні блоки [1, 3].

Арт-терапія не є новим явищем і не є просто модною тенденцією. Її основи закладені ідеями психоаналітиків XIX століття. Зигмунд Фройд вважав, що творчість виявляє внутрішнє «Я» і сприяє подоланню психічної напруги, а Карл Юнг вірив, що символи і творчість допомагають досягти самозцілення та вирішити психічні конфлікти. Саме тому вважаємо, що Арт-терапія – це метод лікування через художню творчість, який є м'яким способом психологічної корекції, що активно використовується психологами під час війни [2, 5].

Арт-терапія – це метод психотерапії, який використовує різні форми мистецтва, такі як малювання, музика, танець та інші види творчості, для вираження емоцій, самопізнання та самовираження. Під час війни арт-терапія стає особливо важливою, оскільки допомагає людям справлятися з підвищеним рівнем стресу, тривожності та емоційного виснаження. Арт-терапія є доступним та ефективним інструментом підтримки психічного здоров'я під час війни, допомагаючи людям адаптуватися до складних умов та зберігати емоційну рівновагу (табл. 1).

Таблиця 1

Арт-терапія як засіб психоемоційної підтримки під час війни	
Показання	Характеристика
1	2
Висловлення емоцій через творчість Зниження стресу та тривожності	Арт-терапія надає можливість виразити складні почуття, такі як страх, тривога, гнів або сум, що можуть бути важко передані словами Творчий процес допомагає відволіктися від негативних думок, знижуючи рівень стресу та тривожності
Відновлення відчуття контролю та безпеки	У часи невизначеності та небезпеки арт-терапія дозволяє відчути контроль над своїм оточенням, створюючи "безпечний простір" для самовираження
Покращення психічного здоров'я	Дослідження показують, що арт-терапія може зменшувати симптоми депресії, тривоги та посттравматичного стресового розладу (ПТСР) у дітей, які пережили воєнні дії

Метою арт-терапії є допомога в боротьбі з внутрішніми конфліктами та в приборкуванні емоцій. Традиційні методи включають малювання, ліпку та фотографію, а новий напрямок – Ленд-арт терапія – використовує природу в терапевтичному ефекті та природні матеріали й ландшафт для творчого

самовираження і зцілення. Виникнувши в 1960-х роках, зараз цей метод активно застосовується в психотерапії. Ленд-арт передбачає створення інсталяцій із природних елементів – каменів, піску, води, що дозволяє поєднати зцілюючу силу природи з творчим процесом. Ленд-арт терапія використовує природу для заспокоєння та

відновлення психіки, знижуючи стрес і покращуючи емоційний стан. Створення мистецтва з природних матеріалів дозволяє символічно відобразити внутрішній стан, наприклад, камені можуть символізувати важкість переживань. Процес також включає фізичну активність, що знижує напруження. Тимчасовість Ленд-арт робіт, що руйнуються під впливом природи, символізує прийняття змін і минулості, що важливо для людей з ПТСР [1, 5, 7].

Отож, арт-терапія є ефективним методом психокорекції в умовах війни, оскільки вона допомагає зменшити стрес, сприяє емоційному вираженню, створює відчуття контролю і підтримує соціальну взаємодію, що є важливими аспектами психологічного відновлення в цей період. Арт-терапія сприяє розвитку творчих здібностей, що може бути важливим для відновлення почуття власної гідності та самовизначення.

Врешті, арт-терапія допомагає виразити емоції, що важко озвучити, через творчість, знижуючи тривожність і стрес. Процес творчості заспокоює, дає відчуття контролю та полегшення. Мистецтво сприяє рефлексії та дозволяє побачити проблеми з іншої перспективи, допомагаючи інтегрувати внутрішні конфлікти. Творчість символізує травму, полегшуючи роботу з болючими емоціями, і відновлює почуття контролю та безпеки.

Види арт-терапії, які можуть бути корисними під час війни [2, 3, 6]:

1. Ізотерапія (малюнкова терапія) – малювання або ліплення допомагають виразити емоції та переживання.

2. Музикотерапія – слухання або створення музики може покращити настрій та знизити рівень стресу.

3. Бібліотерапія – читання літератури або написання власних текстів допомагають обробляти емоції та знаходити підтримку.

4. Танцювальна терапія – рухи та танець сприяють вираженню почуттів та зняттю емоційного напруження.

В психотерапевтичній практиці малювання та живопис допомагають пацієнтам виразити емоції через візуальні образи, що дозволяє відобразити їхній емоційний стан і полегшує процес самоусвідомлення. Ліпка з глини дає можливість фізично взаємодіяти з матеріалом,

що активує емоційний вихід і допомагає розкрити пригнічені почуття. Музична терапія через слухання або виконання музики має заспокійливий ефект, допомагаючи виразити складні емоції, а танцювальна терапія через рух сприяє зняттю напруження та емоційному розрядженню. Бібліотерапія, використовуючи літературу, допомагає пацієнтам знаходити підтримку та натхнення через книги, що дозволяє їм розуміти та інтерпретувати свої емоції через історії інших людей. Читання може бути потужним інструментом для самопізнання та подолання внутрішніх конфліктів, адже літературні твори часто відображають теми страждання, відновлення та зцілення [2, 4, 6].

Арт-терапія є ефективним методом для подолання ПТСР, особливо в умовах війни, коли традиційні підходи можуть не бути достатньо результативними через емоційні бар'єри. Творчість дає змогу виразити те, що важко передати словами, сприяючи відновленню психологічної рівноваги. Ленд-арт терапія, використовуючи природу, додає нові можливості для зцілення та гармонізації внутрішнього стану людини, взаємодіючи з природними матеріалами для створення тимчасових інсталяцій [4, 5, 8].

У одній із київських майстерень відомого художника провели четвертий майстер-клас «Картина рукою воїна та митця», організований Національною спілкою художників України та військовим шпиталем. Арттерапія в цьому випадку є унікальною, оскільки воїни і художники створюють спільний твір, що сприяє психологічній реабілітації та адаптації до цивільного життя. Доктор психологічних наук, професор І. Візнюк вважає, що арттерапія повинна стати важливою частиною підтримки психічного здоров'я військових, адже вона допомагає відновити добробут, знайти шляхи самовираження та виразити емоції без слів. Заняття стимулює творчий потенціал військових і сприяє самопізнанню та побудові підтримувальних взаємин [3, 7].

Захисники обрали тему «Осінь у Карпатах» для заняття, де вони створювали свої твори під живу музику. Малюючи, воїни передавали свої переживання, а художники доповнювали їхні роботи. Арттерапія допомагає військовим подолати стрес та травми, відновити внутрішню силу й гармонію. Деякі учасники вже мали досвід, інші долучилися вперше. Один із

військових зазначає, що під час терапії зміг переключитися на позитивні емоції та зобразив погляд у майбутнє, де бачить перемогу. Зокрема, всі учасники погоджуються, що терапія працює, відкриваючи доступ до внутрішнього світу та дозволяючи виразити емоції, що допомагає їм бути готовими до нових викликів у професійному житті [2, 5, 6].

В Головному управлінні ДСНС України в Черкаській області пройшло заняття з арт-терапії, де співробітниця познайомилися з методом малювання кавою. Цей метод поєднує арома- та арт-терапію, допомагаючи знизити емоційну напругу та відновити рівновагу. Учасниці створювали малюнки, описували їхні ідеї та ділилися враженнями. Практикуючі психологи також ознайомили їх із технікою самодопомоги «Чотири стихії», що допомагає керувати емоціями та підтримувати ресурсний стан. Заняття стало частиною програми ментального здоров'я «Ти як?» і проекту «Пункт психологічних практик», сприяючи підтримці емоційної стійкості рятувальників [1, 2, 7].

Війна залишає глибокий слід у дитячій душі, часто у вигляді травматичних спогадів, страхів та стресу, що може впливати на психологічний розвиток дитини. Сидіння в підвалах, евакуація, втрата домівки – все це викликає сильні емоційні потрясіння. Важливо врахувати, що негативний досвід війни може впливати не лише на емоційну, а й на фізичну сферу, призводячи до тривожних звичок або розладів. Кризові

психологи стверджують, що арттерапія може бути дієвим методом для допомоги дітям у таких ситуаціях. Зокрема, арттерапія дозволяє дітям виразити свої емоції через творчість, що дає можливість працювати з травмами та зміцнити емоційну рівновагу. Терапевтична підтримка та спілкування можуть змінити те, як дитина переживає війну, відновлюючи її відчуття захищеності й стабільності [1, 3, 5].

Дитяча психіка має великий потенціал до відновлення, якщо створити правильні умови. Нині Благодійний фонд «Голоси дітей» надає підтримку дітям по всій Україні, зокрема через арттерапію. Психологи фонду допомагають дітям стабілізувати емоційний стан, застосовуючи індивідуальні та групові сесії, що є важливою профілактикою наслідків війни. Арттерапія допомагає дітям виразити переживання, коли вони не можуть це зробити словами, і вивільнити пригнічені емоції. Цей метод дозволяє уникнути травматизації та ефективно запобігати розвитку ПТСР (рис. 1).

Для дітей, які переживають війну, арт-терапія дозволяє виразити свої емоції через малюнки, гру, ліплення та інші творчі процеси, що є потужним інструментом для зняття стресу та збереження психічного здоров'я. Таким чином, арт-терапія є важливим засобом підтримки психічного здоров'я та емоційного відновлення в умовах війни.



Рис. 1. Види арт-терапії для підтримки емоційного здоров'я дітей

Арт-терапія допомагає дітям вивільняти травматичні образи через творчість, таку як малювання, ліпка чи гра. Важливу роль відіграє присутність дорослого, який підтримує дитину без критики, що дозволяє дітям виражати свої почуття, навіть якщо вони не усвідомлюють їх. Наприклад, один хлопчик, який пережив втрату батька та дому, за допомогою арттерапії зміг виразити свою лють і безпорадність. Творчий процес дозволив йому зцілитись, зникли нічні жахи. Арт-терапія допомагає дітям вивільнити пригнічені емоції, повертаючи відчуття контролю та захищеності [8, С. 58].

Заняття з психологами важливі, але найбільше залежить від родини, як дитина переживатиме травму війни. Фахівець із психології PhD С. Долинний підкреслює, що дитинство не можна відкладати навіть під час війни. Здорова дитяча психіка завжди вибирає радість, саме тому дорослі повинні створити умови для цього. Важливими є прості інструменти арт-терапії, які батьки можуть застосовувати для підтримки дитини, не будучи професійними психологами.

Казкотерапія є ефективним методом для роботи з дитячою психікою, оскільки через створення казки дитина може прожити і трансформувати свої емоції та травми. Народні казки втілюють колективний досвід людства в боротьбі з труднощами, а авторська казка, створена самою дитиною, має аналогічний терапевтичний ефект. Важливо, щоб у казці був позитивний фінал, що дає надію на перемогу над труднощами [2, 3, 7].

Головний герой казки, його шлях та перешкоди, з якими він стикається, відображають боротьбу з внутрішніми і зовнішніми труднощами. Персонажі-помічники допомагають дитині усвідомити, що в будь-якій ситуації можна знайти підтримку. Важливо, щоб дорослі ставили запитання, які допоможуть дитині поглянути на ситуацію з іншого боку, не нав'язуючи рішень, а лише сприяючи творчому процесу. Коли дитина вигадує свою історію та проговорює її, вона ідентифікує себе з героєм, що сприяє розвитку її психологічного ресурсу та здатності справлятися із травмами. Цей процес допомагає їй віднайти силу та ресурси для подолання труднощів [2, 4, 8].

Таким чином, казкотерапія є потужним інструментом для роботи з дитячою психікою, особливо в умовах травматичних переживань,

таких як війна. Створення власної казки дозволяє дитині не тільки виразити свої емоції, але й трансформувати їх у позитивний досвід, що сприяє психологічному зціленню. Терапевтичний процес, через ідентифікацію з головним героєм, допомагає дитині зміцнити внутрішні ресурси та знайти способи подолання труднощів. Важливо, що дорослі лише підтримують дитину в її творчості, ставлять відкриті питання та сприяють розвитку її власних рішень, що дозволяє дитині отримати відчуття контролю та надії на майбутнє.].

Висновки. Арт-терапія є ефективним методом підтримки психоемоційного стану в умовах війни, оскільки вона дозволяє зменшити рівень стресу та тривожності, сприяючи емоційному зціленню та відновленню психологічної рівноваги. Вона допомагає виразити складні емоції, зокрема у випадках, коли вербальне вираження почуттів є складним. Арт-терапія найбільш ефективна для військовослужбовців, дітей, а також для осіб, що пережили травму або втрати. Цей метод показав свою здатність до зниження стресу та адаптації в умовах посттравматичних переживань. Для досягнення максимального ефекту важливо, щоб арт-терапія проводилася кваліфікованими психологами та арт-терапевтами, що мають досвід роботи з посттравматичними розладами.

Арт-терапія є особливо ефективною для певних категорій фахівців та осіб, які переживають високий рівень стресу та травм, таких як військові, рятувальники ДСНС України, люди з посттравматичним стресовим розладом (ПТСР) та діти в умовах війни.

Військовослужбовці часто стикаються з жахливими ситуаціями, пов'язаними з бойовими діями, втратою товаришів, фізичними і психологічними травмами. Арт-терапія дозволяє їм виразити важкі емоції, які важко передати словами, сприяє зниженню стресу, покращує емоційну адаптацію після повернення з зони бойових дій, що дає можливість пройти процес реабілітації через творчість та допомагає відновити внутрішній спокій і впевненість у собі.

Рятувальники ДСНС України щодня стикаються з надзвичайними ситуаціями, які включають великі фізичні та емоційні навантаження. Стрес, що виникає від роботи в умовах небезпеки, може призвести до психологічних травм. Арт-терапія, зокрема через створення творчих робіт, дає їм можливість

зняти напругу, розслабитися і висловити свої емоції в безпечному середовищі, що зменшує ризик розвитку стресових захворювань. Посттравматичний стресовий розлад є серйозним психічним захворюванням, яке часто розвивається у людей після пережитих катастрофічних подій. Арт-терапія дозволяє обробити травматичні спогади і виразити відчуття, що важко сформулювати словами. Вона допомагає зменшити симптоми тривожності, депресії та агресії, полегшуючи інтеграцію людини в нормальне соціальне середовище.

Війна є великим стресовим фактором для дітей, які можуть втратити рідних, дімівку або

бути свідками насильства. Діти часто не можуть усвідомити свої емоції або чітко їх виразити через слова. Арт-терапія дозволяє дітям вільно виражати свої переживання через малюнки, ліплення, гру тощо, що є потужним засобом для зняття стресу і збереження психічного здоров'я в складних умовах війни.

Таким чином, арт-терапія ефективна для цих категорій, оскільки вона дає можливість через творчість працювати з підсвідомими емоціями, зменшувати стрес і підтримувати психічне здоров'я в умовах постійного навантаження та травмуючих переживань...

Список використаних джерел

1. Vizniuk I., Dolynnyi S., Volokhata K., Romashchuk O. Psychocorrective program to increase the level of post-traumatic growth in volunteers in wartime conditions. *Bulletin of Science and Education*, 2024. V. 19. P. 750-759.
2. Арт-терапія кавою: творчість як шлях до емоційної рівноваги. 2025. URL: <https://surl.li/qcrwar>
3. Laczkovics C, Fonzo G, Bendixsen B, et al. Defense mechanism is predicted by attachment and mediates the maladaptive influence of insecure attachment on adolescent mental health. *Curr Psychol*, 2020. V. 39. P. 1388-1396. Doi: 10.1007/s12144-018-9839-1.
4. Lawrence KC. A Study on the Psycho-social Factors Associated with the Mental Health of Uniformed Personnel in Internally Displaced Persons' Camps in Nigeria. *Community Ment Health J.*, 2021. V. 57(4). P. 764-770. Doi: 10.1007/s10597-020-00692-7.
5. Makac VG, Makac YF. Vegetative Zheng-Ziu therapy: problems of functional vegetology. Kyiv: Naukova iniciatyva; 2021. 101 p. Ukrainian.
6. World Health Organization (WHO). International Classification of Diseases 11th revision (ICD-11): Fact Sheet. URL: <https://surl.li/kbgqms>.
7. Takahashi T, Kawashima I, Nitta Y, Kumano H. Dispositional Mindfulness Mediates the Relationship Between Sensory-Processing Sensitivity and Trait Anxiety, Well-Being, and Psychosomatic Symptoms. *Psychol Rep.*, 2020. V. 123(4). P. 1083-1098. Doi: 10.1177/0033294119841848.
8. Кокун О., Візнюк І., Пайкуш М., Долинний С., Ордатій А., Карімулін Р. Ментальне здоров'я волонтерів: генез психосоматичних порушень в умовах ПТСР. *Медицина невідкладних станів*, 2024. Том 20, № 8. С. 56-64.

References

1. Vizniuk I., Dolynnyi S., Volokhata K., Romashchuk O. Psychocorrective program to increase the level of post-traumatic growth in volunteers in wartime conditions. *Bulletin of Science and Education*, 2024. V. 19. P. 750-759.
2. Art therapy with coffee: creativity as a way to emotional balance. 2025. URL: <https://surl.li/qcrwar>.
3. Laczkovics C, Fonzo G, Bendixsen B, et al. Defense mechanism is predicted by attachment and mediates the maladaptive influence of insecure attachment on adolescent mental health. *Curr Psychol*, 2020. V. 39. P. 1388-1396. Doi: 10.1007/s12144-018-9839-1.
4. Lawrence KC. A Study on the Psycho-social Factors Associated with the Mental Health of Uniformed Personnel in Internally Displaced Persons' Camps in Nigeria. *Community Ment Health J.*, 2021. V. 57(4). P. 764-770. Doi: 10.1007/s10597-020-00692-7.
5. Makac VG, Makac YF. Vegetative Zheng-Ziu therapy: problems of functional vegetology. Kyiv: Naukova iniciatyva; 2021. 101 p. Ukrainian.

5. World Health Organization (WHO). International Classification of Diseases 11th revision (ICD-11): Fact Sheet. URL: <https://surl.li/kgqms>.
6. Takahashi T, Kawashima I, Nitta Y, Kumano H. Dispositional Mindfulness Mediates the Relationship Between Sensory- Processing Sensitivity and Trait Anxiety, Well-Being, and Psychosomatic Symptoms. Psychol Rep., 2020. V. 123(4). P. 1083-1098. Doi: 10.1177/0033294119841848.
Kokun O., Viznyuk I., Paikush M., Dolynnyi S., Ordatii A., Karimulin R. Mental health of volunteers: genesis of psychosomatic disorders in the context of PTSD. Emergency Medicine, 2024. Vol. 20, No. 8. С. 56-64.

Про авторів

Інесса Візнюк, докторка психологічних наук, професорка, професорка кафедри психології та соціальної роботи, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна, e-mail: innavisnyuk@gmail.com,

Сергій Долинний, доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри психології та соціальної роботи, Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м. Вінниця, Україна, e-mail: dolynnyis@gmail.com

Анна Долинна, кандидатка історичних наук, доцентка, доцентка кафедри всесвітньої історії Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського м. Вінниця, Україна,, e-mail: anna_polishchukpas@ukr.net

Катерина Волохата, кандидатка педагогічних наук Комунального закладу вищої освіти «Барський гуманітарно-педагогічний коледж імені Михайла Грушевського», м. Бар, Україна
E-mail: volohatakatrin@gmail.com,

About the Authors

Inessa Vizniuk, Doctor of Psychology, Professor, Professor at the Department of Psychology and Social Work, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: innavisnyuk@gmail.com

Serhii Dolynnyi, Doctor of Philosophy (PhD), Senior Lecturer at the Department of Psychology and Social Work, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: dolynnyis@gmail.com

Anna Dolynna, PhD in History, Associate Professor, Associate Professor of the Department of World History, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: anna_polishchukpas@ukr.net

Kateryna Volokhata, Candidate of Pedagogical Sciences, Municipal Institution of Higher Education "Mykhailo Hrushevsky Bar Humanitarian and Pedagogical College", Bar, Ukraine, e-mail: volohatakatrin@gmail.com

УДК 745

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-15](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-15)

ВПЛИВ ТЕХНІКИ «САШІ-МОНО» НА СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ СТОЛЯРНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В НОВІТНІХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

Сергій Дубовик 

Хмельницький національний університет, м. Хмельницький, Україна

Анотація

У статті досліджено вплив традиційної японської техніки столярства «саші-моно» на сучасне мистецтво та дизайн. Техніка, що передбачає створення дерев'яних з'єднань без використання клею чи металевих кріплень, стала втіленням принципів мінімалізму, функціональності та естетики, властивих японській культурі. Проаналізовано історичні витоки методу, його становлення у період Едо та збереження в умовах модернізації Японії. Особлива увага приділена сучасним підходам до адаптації «саші-моно» у меблевому та архітектурному дизайні, зокрема через інтеграцію цифрових технологій, таких як 3D-моделювання та комп'ютерне проектування. Наведені приклади сучасних дизайнерів і архітекторів, які поєднують традиційні методи з інноваційними матеріалами, демонструють стале відродження інтересу до ремесла. Висвітлено екологічний аспект техніки, що особливо актуально у контексті глобального пошуку сталих рішень у дизайні. У статті досліджено техніку японських столярних з'єднань «саші-моно», яка використовує традиційні методи з'єднання дерев'яних елементів без клею і металевих кріплень. Розглянуто історичний розвиток цієї техніки, її основні принципи, а також вплив на сучасне мистецтво і дизайн. Особлива увага приділена використанню «саші-моно» в мінімалістичних меблях, архітектурі та художніх інсталяціях. Описано роль цифрових технологій, зокрема 3D-моделювання, у відродженні та розвитку цієї техніки в сучасному контексті. Стаття підкреслює значення «саші-моно» як прикладу поєднання традиційного ремесла з інноваційними підходами в сучасному дизайні. У статті підкреслюється, що «саші-моно» не лише зберігає культурну ідентичність, але й відкриває нові можливості для розвитку екодизайну, формуючи міст між традицією та сучасністю. Дослідження доводить, що техніка може бути успішно інтегрована в нову парадигму глобального мистецтва й архітектури, зберігаючи свою унікальність і практичність...

Ключові слова: саші-моно; столярство; з'єднання; ремесла; мінімалізм; технології; екодизайн..

UDC 745

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-15](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-15)

THE INFLUENCE OF THE «SASHI-MONO» TECHNIQUE ON MODERN ART: THE TRADITIONS OF JAPANESE CARPENTRY IN THE LATEST INTERPRETATIONS

Serhii Dubovyk 

KhmelnyskyiNationalUniversity, Khmelnytskyi, Ukraine

Abstract

The article explores the influence of the traditional Japanese technique of sashi-mono carpentry on contemporary art and design. The technique, which involves the creation of wooden joints without the use of glue or metal fasteners, has become the embodiment of the principles of minimalism, functionality, and aesthetics inherent in Japanese culture. The article analyzes the historical origins of the method, its formation in the Edo period and its preservation in the context of Japan's modernization. Particular attention is paid to modern approaches to the adaptation of "sashi-mono" in furniture and architectural design, in particular through the integration of digital technologies such as 3D modeling and computer-aided design. The examples of contemporary designers and architects who combine traditional methods with innovative materials demonstrate a steady revival of interest in the craft. The ecological aspect of the technique is highlighted, which is especially relevant in the context of the global search for sustainable solutions in design. The article explores the Japanese sashi-mono joinery technique, which uses traditional methods of joining wooden elements without glue and metal fasteners. The historical development of this technique, its basic principles, and its influence on contemporary art and design are considered. Particular attention is paid to the use of sashi-mono in minimalist furniture, architecture, and art installations. The role of digital technologies, in particular 3D modeling, in the revival and development of this technique in the contemporary context is described. The article emphasizes the significance of sashi-mono as an example of a combination of traditional.

Keywords: sashimono; carpentry; joinery; crafts; minimalism; technologies; ecodesign.

Постановка наукової проблеми. Традиційні ремесла Японії, які відображають багатовікову культурну спадщину, привертають увагу дослідників і митців до їх естетичної гармонії, функціональності та відданості деталей. Ці ремесла часто вражають вашу здатність поєднувати простоту з майстерністю та глибоким філософським змістом, який закладений у кожному виробі. Одним із таких ремесел є техніка «саші-моно», що представляє собою систему дерев'яних з'єднань, які не потребують застосування клею чи металевих кріплень. Замість цього майстра використовують спеціальні методи вирізання та підгонки деревини, що дозволяють створити міцні з'єднання, здатні витримувати великі навантаження без застосування додаткових матеріалів.

Ця унікальна техніка здобула популярність завдяки своїй надзвичайній міцності та естетичній гармонії, що надає виробам

вражаючий вигляд і високу функціональність. Вона набула широкого застосування в японському меблярстві й архітектурі, де її використовували для створення традиційних меблів, будівель та інтер'єрів, відомих своїм мінімалізмом, лаконічністю та одночасно вишуканістю. Зараз століть майстри передавали свої знання про точність виконання з'єднань, секрети їх виготовлення та довговічність, що робило «саші-моно» важливою частиною японського культурного спадку. Це ремесло не тільки слугувало технічним досягненням, а й виражало глибокі естетичні та філософські принципи японської культури, зокрема ідею гармонії з природою, простоти та мінімалізму.

Сучасне мистецтво і дизайн, що розвиваються в умовах швидких технологічних змін, все частіше звертаються до традиційних ремесел, шукаючи в них натхнення для нових форм та ідей. В умовах глобалізації та розвитку

технологій традиційні техніки часто дають дизайнеру можливість створювати продукти, які є не лише естетичними, а й екологічно сталими та функціональними. Техніка «саші-моно» стала одним із прикладів, як традиційне може вплинути на інноваційні процеси. Ця техніка продовжує жити в сучасних мінімалістичних меблях, архітектурних рішеннях та інсталяціях, де її простота і наявність додаткових матеріалів роблять її ідеальним вибором для еко-дизайну.

Завдяки її відродженню та інтеграції в сучасний контекст, вона містить нове застосування через використання цифрових технологій, таких як 3D-моделювання, та екоорієнтованого підходу до дизайну. Сучасні дизайнери, прагнучі поєднати традиційні методи з інноваціями, адаптують «саші-моно» до нових вимог ринку, зокрема у створених функціональних та естетичних рішеннях для меблів, інтер'єрів і навіть архітектурних споруд. Інтеграція цієї техніки в сучасні проекти дозволяє не тільки зберегти цінні культурні традиції, але й забезпечити нові можливості для сталого розвитку в галузі дизайну та архітектури, де мінімізація відходів і максимальна ефективність матеріалів є масштабами. Метою цієї статті є дослідження впливу техніки «саші-моно» на сучасне мистецтво та дизайн, виявлення способів її адаптації в нових проектах, а також можливі аналізи підключення традиційних ремесл з інноваційними підходами в дизайні та архітектурі. Крім того, ми розглянемо, як технологічні нововведення і зміни в суспільному сприйнятті можуть вплинути на розвиток цієї техніки в майбутньому, підкреслюючи важливість її збереження і розвитку в умовах сучасних викликів. Вивчення таких аспектів краще зрозуміти, яким чином «саші-моно» може стати частиною нової парадигми у світовому дизайні та архітектурі, а також як її традиційні принципи можуть бути адаптовані до вимог сучасного суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У 1830 році було опубліковано трактат «Кендзюто», в якому документуються основи «саші-моно». У тексті описуються принципи виготовлення меблів і з'єднань, підкреслюючи важливість точності, естетики та практичності [2, с. 54]. Трактат став важливим джерелом знань для майстрів і дослідників, які прагнули відтворити традиційні методи. З переходом Японії до періоду Мейдзі (1868-1912) традиційні методи столярства

зазнали значних змін під впливом західних технологій і матеріалів. Індустріалізація призвела до масового виробництва меблів, що негативно вплинуло на традиційні методи. Проте деякі майстри, такі як Кендзо Тангучі, продовжували практикувати «саші-моно», намагаючись зберегти культурну спадщину [7].

У 1980-х роках спостерігалось зростання інтересу до екологічного дизайну та стійкості, що знову привернуло увагу до техніки «саші-моно». Дизайнери, такі як Томоясу Нісімура та Юї Ітакура, почали активно звертатися до традиційних методів, щоб створювати меблі та інтер'єри, які відповідали вимогам сучасності [1, с. 35]. Цей період характеризується численними виставками, присвяченими японським традиційним технікам..

Мета статті є аналіз техніки «саші-моно» як прикладу традиційного японського ремесла та вивчення її впливу на сучасне мистецтво й дизайн, зокрема шляхів її адаптації в новітніх умовах з використанням цифрових технологій. Завдання дослідження включають аналіз історичних аспектів розвитку техніки «саші-моно», дослідження її функціональних та естетичних особливостей, вивчення сучасного застосування в мистецтві, дизайні меблів та архітектурі, а також визначення ролі цифрових технологій у відродженні та вдосконаленні цієї техніки й окреслення перспектив її подальшого розвитку в контексті екологічного дизайну.

У ході дослідження використано комплексний підхід, що включає кілька методів. Історико-аналітичний метод застосовано для аналізу розвитку техніки «саші-моно» в контексті японських ремесл та вивчення історичних джерел. Порівняльний аналіз дозволив зіставити традиційні форми використання техніки з її сучасними інтерпретаціями в мистецтві, дизайні та архітектурі. Метод систематизації та узагальнення використовувався для виявлення ключових принципів «саші-моно» та її впливу на сучасні дизайнерські тенденції. Емпіричний метод застосовано для дослідження прикладів сучасного використання техніки, зокрема у меблевому дизайні й архітектурі. Метод моделювання допоміг оцінити можливості використання цифрових технологій, таких як 3D-моделювання, для відтворення та адаптації «саші-моно» у сучасному контексті.

Виклад основного матеріалу. Дослідження техніки «саші-моно» підтверджує її значущість у

контексті японського мистецтва та сучасного дизайну. Відзначається, що традиційні методи з'єднання, характерні для цієї техніки, зберігають свою актуальність завдяки естетичній привабливості, функціональності та екологічності [4, с. 45]. Сучасне застосування «саші-моно» в меблевому виробництві та архітектурі свідчить про її адаптацію до нових вимог, зокрема в умовах мінімалізму та стійкості. Ключові аспекти, що виявилися під час дослідження, включають естетичність і простоту, функціональність та екологічність. Техніка «саші-моно» характеризується чистими лініями, простими формами і природною текстурою дерева, що підкреслює принципи японської естетики, такі як ва-бі-сабі, що означає красу в простоті та природності [3, с. 32]. Точність виконання з'єднань забезпечує високу міцність конструкцій, що робить цю техніку популярною у меблевому виробництві та архітектурі. Меблі, виготовлені з використанням «саші-моно», відрізняються довговічністю і надійністю [6]. Використання натуральних матеріалів без клею та металевих елементів робить техніку привабливою для екологічного дизайну, що особливо актуально в умовах сучасних екологічних викликів [5, с. 22].

Техніка «саші-моно» виникла в Японії в період Едо (1603-1868), який вважається золотим добою японської культури. Цей період відзначався соціальною стабільністю, економічним розвитком і розширенням міст, що сприяло зростанню середнього класу. Ремесла, зокрема столярство, стали важливими для забезпечення нових потреб населення в меблях та архітектурних елементах [8]. Майстри, такі як НобуоНаканойКадзумасаНакамура, почали експериментувати зі способами з'єднання деревини, уникаючи металевих деталей та клею, що стало основою для розвитку техніки «саші-моно» [9, с. 67].

Протягом цього часу «саші-моно» досягла свого розквіту. Важливою подією стало створення стилю меблів «Цюсін», що активно використовував цю техніку. Меблі цього стилю, створені під керівництвом таких майстрів, як ТомоїкіСавада, відрізняються чистими лініями та функціональністю, що стало відображенням японської естетики [12]. Вироби, виготовлені з використанням «саші-моно», були популярні серед самураїв та заможних верств населення [11, с. 12].

Сьогодні «саші-моно» активно інтегрується у сучасний дизайн завдяки використанню цифрових технологій. Технології 3D-моделювання та комп'ютерного проектування відкрили нові можливості для використання цієї техніки. Дизайнери можуть створювати складні конструкції, зберігаючи традиційні принципи з'єднання. Наприклад, сучасні японські дизайнери, такі як РюїтіХідекі іНао Кіно, використовують техніку «саші-моно» у своїх проектах, поєднуючи традиційні методи з новими матеріалами [10, с. 23].

Таким чином, результати дослідження підтверджують, що техніка «саші-моно» є невід'ємною частиною японської культурної спадщини та залишається важливим елементом сучасного дизайну. Вона демонструє, як традиційні методи можуть успішно інтегруватися в сучасну практику, зберігаючи свою естетичну та функціональну цінність у нових умовах. Техніка «саші-моно» слугує прикладом того, як традиційне мистецтво може зберігати свою ідентичність, адаптуватися до нових умов і продовжувати впливати на сучасний дизайн і архітектуру.

Отримані результати підтверджують важливість техніки «саші-моно» як невід'ємної частини японської культурної спадщини, а також її актуальність у сучасному дизайні. Ця техніка є не тільки символом японської традиції, а й великим аспектом у контексті глобальних трендів у дизайні. Відзначаючи естетичні особливості та функціональність «саші-моно», ми також виявили, як ця техніка переплітається з концепціями екологічності, які залишаються основними в сучасних практиках. Хоч на те, що наші спостереження про естетичність, функціональність і екологічність техніки «саші-моно» пересвідчуються з висновками, представленими в роботах інших дослідників, що додає ще більше значення цьому феномену. відповідноВ. Кравчук [4, с. 45] відзначає, що традиційні японські методи столярства, такі як «саші-моно», відрізняються простотою та ефективністю, що надає їм естетичної привабливості у світі сучасного дизайну. Це враження підкріплюється загальним трендом, де простота форми і функціональність часто є основою для створення дизайнерських рішень.

Водночас у нашій роботі особлива увага була приділена контексту еко-дизайну. Ми показали, що техніка «саші-моно» чудово відповідає

сучасним вимогам сталого розвитку, оскільки не використовує клею або металевих елементів, що підтверджує висновок Кузьменка [5, с. 22] про зростання потреби в екологічних рішеннях у дизайні. Ця знахідка надає нову перспективу на можливість використання традиційних методів в умовах сучасних екологічних викликів, особливо в ситуації, коли мінімізація відходів і використання природних матеріалів залишаються більшими аспектами виробництва. Крім того, інтерес до таких методів значно зріс через потребу в екологічних і соціально відповідальних рішеннях, які знаходять своє відображення в багатьох нових дизайнерських проектах.

Наслідки нашого дослідження також викликають деякі зауваження, висловлені Накамураю [6, с. 18], які підкреслюють, що «саші-моно» стають менш популярними серед молодих дизайнерів. Протест, на основі нашого аналізу, ми закріпили активний інтерес молодих японських дизайнерів до традиційних технік, таких як «саші-моно», що утворюють про їхній успішний перехід у сучасний контекст. Молоді дизайнери, намагаючись знайти баланс між традиціями та інноваціями, все більше звертаються до використання таких методів. Це підтверджується дослідженнями Тахасі [11], що вказує на значний пік популярності традиційних японських технік у молодіжному сегменті, а також на створення нових дизайнерських продуктів, які з'єднують естетику минулого з вимогами сучасності.

Варто звернути увагу на інноваційні підходи, які були зафіксовані під час дослідження. Сучасні технології, такі як 3D-моделювання, позбавляють дизайнерів, наприклад Ватанабе [1, с. 35], інтегрувати традиційні методи з новими можливостями, що в свою чергу впливають на естетику та функціональність виробів. Це стало успішним кроком у напрямку з'єднання традиційних технологій із сучасними технічними можливостями, які значно розширюють потенціал цієї техніки в нових дизайнерських рішеннях. Інтеграція таких технологій також дозволяє втілювати ідеї в більших масштабах, створюючи нові варіанти використання «саші-моно» в меблевому дизайні, архітектурі та навіть у сфері предметного дизайну. Ця інтеграція може пояснити, чому сучасні дизайнери, як Юї Ітакура, обирають техніку «саші-моно», адаптуючи її під нові запити. Вони активно досліджують, як можна зберегти традиційну цінність ремесл, одночасно

відповідаючи на нові виклики і можливості сучасного суспільства.

Отже, результати нашого дослідження свідчать про те, що «саші-моно» зберігає свою актуальність і функціональність у сучасному контексті. З точки зору естетики, екологічності та технологічних нововведень, «саші-моно» представляє собою приклад того, як традиційні методи можуть бути успішно адаптовані до вимог сучасного світу. Це дозволяє не тільки зберегти культурну спадщину, але й сприяти розвитку нових практик у дизайні, що відповідає сучасним тенденціям сталого розвитку та інновацій. Ці результати підкреслюють важливість продовження досліджень у цій галузі, щоб отримати кращий досвід, як традиційні ремесла можуть вплинути на сучасний дизайн і архітектуру, а також на розширення можливостей їх інтеграції в умовах глобальних екологічних та технологічних змін.

Висновки. У результаті проведеного дослідження техніки «саші-моно» були виявлені кілька важливих нових наукових результатів, які підкреслюють її значення як в японському традиційному мистецтві, так і в сучасному дизайні.

По-перше, встановлено, що «саші-моно» не лише зберігає свою естетичну та функціональну цінність, але й активно інтегрується у сучасний екологічний контекст. Це підтверджує, що традиційні техніки можуть відповідати сучасним вимогам сталого розвитку, не втрачаючи при цьому свого культурного значення.

По-друге, результати дослідження свідчать про зростаючий інтерес молодих дизайнерів до використання традиційних методів у нових проектах. У контексті індустрії дизайну відзначено тенденцію до поєднання традиційних технік, таких як «саші-моно», з новітніми технологіями, що відкриває нові можливості для творчості та інновацій. Цей аспект особливо важливий, оскільки він свідчить про відновлення і збереження культурної спадщини в умовах швидкої глобалізації.

По-третє, аналіз сучасних методів, таких як 3D-моделювання, показав, що технології можуть істотно впливати на традиційні практики, спрощуючи процес виготовлення та підвищуючи точність з'єднань. Це дає змогу дизайнерам створювати унікальні конструкції, зберігаючи при цьому основні принципи техніки «саші-моно».

Перспективи подальших досліджень можуть включати дослідження впливу глобалізації на традиційні ремесла, вивчення того, як міжнародні тенденції впливають на збереження та трансформацію традиційних технік у різних країнах, впровадження нових технологій, аналіз того, як нові матеріали та технології можуть бути інтегровані в традиційні методи, щоб зберегти їхню культурну цінність, екологічні аспекти, глибше дослідження впливу «саші-моно» на екологічні рішення в дизайні, зокрема, в умовах зростаючих вимог до сталого розвитку, а також крос-культурні дослідження, порівняння

японської техніки «саші-моно» з іншими традиційними техніками з'єднання деревини в різних культурах, щоб виявити подібності та відмінності в підходах.

Таким чином, результати дослідження підтверджують значущість техніки «саші-моно» не лише як елемента японської культурної спадщини, а й як важливого інструменту для сучасного дизайну, що відповідає вимогам сталого розвитку. Це створює основи для подальшого вивчення та розширення знань у цій галузі.

Список використаних джерел

1. Ватанабе, М. Цифрові інструменти в традиційних столярних виробках з дерева. *DesignandCraftJournal*, 2021.
2. Жуков Д. Інноваційні технології у збереженні традиційних ремесел. Луцьк: ЛНТУ, 2022.
3. Ковальчук М. Мінімалізм у сучасному дизайні: вплив японських традицій. Львів: ЛНУ ім. І.Франка, 2019.
4. Кравчук В. Традиційні ремесла Японії: історія та сучасність. Київ: Наукова думка, 2018.
5. Кузьменко І. Екологічний дизайн: нові підходи в архітектурі. Одеса: Видавництво ОНУ, 2021.
6. Накамура Х. Ремесло японського теслі. Токіо: Видавництво TuttlePublishing, 2013.
7. Ніші К. Майстерність в японській архітектурі. Токіо: Видавництво TuttlePublishing, 2012.
8. Петренко О. Японська столярна техніка: культурний контекст. Харків: Видавництво ХНУБА, 2020.
9. Сато К. Саші-моно. Мистецтво японського столяра. Токіо: KodanshaInternational, 2005.
10. Сугіура Н. Стала архітектура за допомогою традиційних японських методів. *Архітектурний огляд*, 2018.
11. Такахасі Ю. Сучасне застосування стародавніх японських столярних виробів. *Журнал архітектурного дизайну*, 2020.
12. Фукуда Т. Японські столярні вироби з дерева в сучасному дизайні. *Архітектурний дайджест*, 2019.

References

1. Watanabe M. DigitalToolsinTraditionalWoodJoinery. *DesignandCraftJournal*, 2021.
2. Zhukov D. Innovativetechnologiesinthe preservationoftraditionalcrafts. Lutck: LNTU, 2022.
3. Kovalchuk M. Minimalisminmodern design: theinfluenceofJapanesetraditions. Lviv: LNU, 2019.
4. Kravchuk V. TraditionalcraftsofJapan: historyandmodernity. Kyiv: ScientificOpinion, 2018.
5. Kuzmenko I. Ecologicaldesign: newapproachesinarchitecture. Odesa: ONU PublishingHouse, 2021.
6. Nakamura H. TheCraftoftheJapaneseCarpenter. Tokyo: TuttlePublishing, 2013.
7. Nishi K. CraftsmanshipinJapaneseArchitecture. Tokyo:TuttlePublishing, 2012.
8. Petrenko O. Japanesecarpentrytechniques: culturalcontext. Kharkiv: KhNUBAPublishingHouse, 2020.
9. Sato K. Sashimono.TheArtofJapaneseJoinery. Tokyo: KodanshaInternational, 2005.
10. Sugiura N. SustainableArchitectureThroughTraditionalJapaneseTechniques. *ArchitecturalReview*, 2018.
11. Takahashi Y. ModernApplicationsofAncientJapaneseJoinery. *Journal of ArchitecturalDesign*, 2020.
12. Fukuda T. JapaneseWoodJoineryinContemporaryDesign. *ArchitecturalDigest*, 2019.

Про автора

Сергій Дубовик, старший викладач Хмельницький національний університет, Хмельницький, Україна,
e-mail: dubovikserhii@gmail.com

About the Author

Serhii Dubovyk, seniorlecturer KhmelnytskyiNationalUniversity, Khmelnytskyi, Ukraine, Ukraine,
e-mail: dubovikserhii@gmail.com

УДК 784.071.2(73)(092):784.9.036.9]:37.091.3

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-16](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-16)

ВОКАЛЬНА МЕТОДИКА ЕЛІЗАБЕТ ХОВАРТ «THE TEACHER'S VOCAL POWER METHOD TOOLKIT» В ПРОЄКЦІЇ НА ЕСТРАДНИЙ СПІВ: АНАЛІЗ ТА СИСТЕМАТИЗАЦІЯ ГОЛОВНИХ ПІДХОДІВ В РОБОТІ НАД ВІБРАТО

Наталя Дрожжина¹ , Володимир Откидач¹ ,

¹Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського», м.Харків, Україна

Анотація

У пошуках нових способів навчання українські педагоги у галузі естрадного вокалу залучають до власної практики методики відомих сучасних зарубіжних майстрів (Сет Ріггс, Джо Естілл, Кетрін Садолін, Шеріл Портер та ін.), а також створюють авторські методики (ImproviNation Ірини Цуканової). Особливої уваги заслуговує робота над вібратором, яке є важливим елементом у техніці вокаліста у будь-якому стилі. Наукова новизна дослідження обумовлена метою статті – визначити і систематизувати головні підходи Е. Ховард у роботі над вібратором та розкрити можливості використання її методики у класі естрадного вокалу. Методологія дослідження базується на історико-культурологічному і біографічному методах та методі виконавського аналізу.

Е. Ховард створила методику «The Teacher's Vocal Power Method Toolkit» на основі власного виконавського і педагогічного досвіду. В одному з розділів її праці викладено принципи роботи над вібратором. Е. Ховард вказує, що виконати вібратор можна трьома способами: за допомогою зв'язок, горла та діафрагми. Кожен з цих способів досліджений співачкою на основі аналізу досвіду виконавців багатьох стилів у різних музичних культурах. Низку вправ на діафрагмове вібратор Е. Ховард можна застосовувати у класі естрадного вокалу.

Е. Ховард у створенні методики роботи над вібратором використала історико-культурологічний підхід та залучила метод компаративного аналізу. Знання історії та теоретичних основ вібратора допоможе викладачам вокалу і співакам зрозуміти сутність прийому та специфіку досягнення вібратора без шкоди для апарату вокаліста. Подальший ретельний аналіз методики Е. Ховард в різних галузях вокальної підготовки, її порівняння з методиками інших відомих педагогів-вокалістів, адаптація їх положень до вітчизняних умов виховання професійного співака є перспективними для розвитку української вокальної педагогіки.

Ключові слова: вокальне мистецтво; естрадний вокал; сучасні вокальні техніки; Елізабет Ховард; діафрагмове вібратор; метод сили голосу; авторські вправи.

UDC 784.071.2(73)(092):784.9.036.9]:37.091.3

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-16](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-16)

ELIZABETH HOWARD'S VOCAL METHOD "The Teacher's Vocal Power Method Toolkit" IN THE CONTEXT OF POP SINGING: ANALYSIS AND SYSTEMATIZATION OF KEY APPROACHES TO VIBRATO TRAINING

Nataliya Drozhzhina¹ , Volodymyr Otkydach¹ 

¹ Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract

In search of new ways of teaching, Ukrainian pop vocal teachers are incorporating the methods of well-known contemporary foreign masters (Seth Riggs, Joe Estill, Katherine Sadolin, Cheryl Porter, etc.) into their practice, as well as creating their own methods (ImproviNation by Iryna Tsukanova). Special attention should be paid to the work on vibrato, which is an important element in the vocalist's technique in any style. The scientific novelty of the study is determined by the purpose of the article - to identify and systematize the main approaches of E. Howard in working on vibrato and to reveal the possibilities of using her methodology in the pop vocal classroom. The research methodology is based on historical, cultural and biographical methods and the method of performance analysis.

E. Howard created the methodology "The Teacher's Vocal Power Method Toolkit" based on her own performance and pedagogical experience. One of the sections of her work describes the principles of working on vibrato. E. Howard points out that there are three ways to perform vibrato: with the help of the ligaments, throat, and diaphragm. Each of these methods has been studied by the singer based on the analysis of the experience of performers of many styles in different musical cultures. A number of exercises for diaphragmatic vibrato by E. Howard can be used in the pop vocal classroom.

E. Howard used a historical and cultural approach to create a methodology for working on vibrato and applied the method of comparative analysis. Knowledge of the history and theoretical foundations of vibrato will help vocal teachers and singers understand the essence of the technique and the specifics of achieving vibrato without harming the vocalist's apparatus. Further careful analysis of E. Howard's methods in various fields of vocal training, its comparison with the methods of other famous vocal teachers, and adaptation of their provisions to the domestic conditions of training a professional singer are promising for the development of Ukrainian vocal pedagogy.

Keywords: вокальне мистецтво; естрадний вокал; сучасні вокальні техніки; Елізабет Ховард; діафрагмове вібрато; метод сили голосу; авторські вправи.

Постановка наукової проблеми. Сучасне масмедійне середовище сформувало в українському суспільстві стійкий інтерес до різноманітних пісенних конкурсів і фестивалів, вокальних телешоу, що призвело до амбітних прагнень молодих виконавців отримати визнання на вітчизняній і світовій сцені, а отже – усвідомлення необхідності ґрунтовної професійної підготовки. Такий запит, в свою чергу, спричинив появу різноманітних студій естрадного вокалу, викладачі яких, у бажанні бути конкурентоспроможними, прагнуть

засвоїти нові методики сучасної зарубіжної вокальної педагогіки та впровадити їх на українському ґрунті. Результати означених процесів є контрарверсійними, адже, з одного боку, вони сприяють розвитку української вокальної педагогіки, а з іншого – можуть спричинити негативні наслідки для співаків, якщо викладачі є малопрофесійними, недостатньо обізнаними зі взаємозв'язками анатомії людини та звуковидобування, а також не завжди усвідомлюють необхідність грамотного використання голосового апарату.

У пошуках нових способів навчання українські педагоги у галузі естрадного вокалу залучають до власної практики методики відомих сучасних майстрів. Чи не першим сучасним зарубіжним співаком-педагогом, чия методика викликала інтерес та, водночас, жваві дискусії у середовищі професіоналів, став Сет Ріггс (нар.1930). Цей американський педагог вокалу запропонував власну методику співу в мовній позиції, яку виклав у праці «Singing for the Stars» (Riggs, 1998). Підхід С. Ріггса суттєво відрізняється від положень традиційної італійської вокальної школи, що і викликало полеміку навколо його методики. Використовують українські педагоги і методику Джо Естілл (1921 – 2010), яка була не лише співачкою та відомою викладачкою вокалу та засновницею школи, але й однією з найкращих дослідників голосу в Сполучених Штатах Америки. Використовують українські вокальні педагоги і нестандартний метод Шеріл Портер (Cheryl Porter vocal method). Саме ця тренерка є однією з небагатьох, хто приділяє окрему увагу роботі над вібрато (Porter). Спираючись на положення американських педагогів-вокалістів та власний досвід, авторську методику навчання різножанровому вокалу (ImproviNation) пропонує співачка Ірина Цуканова (сценічний псевдонім Rulada, нар.1988).

Кожна з означених методик потребує окремого ретельного дослідження як в цілому, так і у площині окремих її складових, зокрема постановки дихання, артикуляції, контролю динаміки тощо. Окремої уваги заслуговує робота над вібрато, яке є важливим елементом у техніці вокаліста у будь-якому стилі..

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Якщо сучасні зарубіжні вокальні методики набули практичного впровадження у вітчизняній педагогіці вже у 1990-х роках, то їх наукове вивчення розпочалося у 2010-х роках. Так, інноваційні методи вокального навчання та їхня роль у формуванні виконавських навичок студента-вокаліста досліджують А. Бондарчук і П. Мищук, які аналізують концепцію підходів Сета Ріггса, Джо Естілл, Ірини Цуканової та виокремлюють в їх методиках головні положення розвитку голосу. Зокрема дослідники вказують, що концепція навчання вокалу Джо Естілл (Estill Voice Training, EVT) «спирається на знання і детальне пояснення положень, пов'язаних з роботою голосового апарату. Саме

такий підхід допоміг автору цієї методики зрозуміти, якою повинна бути система вправ, яка б дозволила не лише покращити свої вокальні навички, але й забезпечити гігієну та збереження голосу» (Бондарчук, 2019). Джо Естілл демонструє ґрунтовне знання фізіології, що дозволило їй створити низку порад для контролю вокалістом власного співу, охорони голосу, покращення голосових якостей та розширення вокальних можливостей.

Сучасні прийоми вокальної техніки (зокрема мелізми, вібрато, субтон, белтінг, гроул, тванг, свистковий йодль, штробас) у найзагальнішому плані характеризує М. Мигович, не деталізуючи їх особливості (Мигович, 2022). На специфіці прийому вокальної техніки тванг зосереджує увагу А. Попова, зауважуючи, що джазові, рок- і поп-вокалісти, «які використовують техніку тванг, сполучають її з іншими. Це може бути фальцет, субтон, йодль, респі, фолк, белтінг» (Попова, 2020: 41). На основі аналізу зарубіжних наукових джерел Т. Кулага виділяє інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу, не конкретизуючи особливості кожної з методик (Кулага, 2020).

С. Муравіцька розкриває особливості сучасної вокальної техніки Кетрін Садолін, аналізуючи усі етапи навчання вокаліста. Дослідниця зазначає, що К. Садолін навмисне «не торкається принципів відмінностей академістів та естрадників, свідомо враховуючи специфіку роботи резонаторів, різні вокальні позиції (високу/академічну та мовленнєву/естрадную), можливості використання описаних голосових прийомів та ін. Вона висвітлює переважно універсальні чинники для класики й сьогодення» (Муравіцька, 2022: 179).

Методику Елізабет Ховард з розвитку вокальних здібностей, створену у співпраці з Ховардом Остіном у Vocal Power Institute, ще не проаналізовано у вітчизняних працях з вокальної педагогіки, що й актуалізує тему дослідження.

Мета статті – визначити і систематизувати головні підходи Е. Ховард у роботі над вібрато як одним з яскравих виражальних засобів вокаліста та розкрити можливості використання її методики у класі естрадного вокалу.

Методологія дослідження базується на історико-культурологічному і біографічному методах дослідження (при характеристиці постаті Елізабет Ховард у контексті сучасної

вокальної педагогіки) та на методі виконавського аналізу, необхідному для визначення особливостей досягнення виразного вібрато естрадним співаком.

Новизна дослідження полягає у систематизації методичних настанов Е. Ховард у роботі над вібрато, які можуть бути впроваджені у навчальний процес у класі естрадного вокалу.

Виклад основного матеріалу. Елізабет Ховард – співачка (колоратурне сопрано), актриса, авторка власної вокальної методики, за якою навчала співу багатьох виконавців, зокрема й бродвейських. За співачкою закріпилася слава «хамелеона вокалу», адже вона здатна співати у різних стилях – блюз, ритм-енд-блюз, кантрі, джаз, бродвейський мюзикл, класична опера. Е. Ховард отримала ґрунтовну музичну освіту за спеціалізацією «вокал» у Джульєрдській школі музики Університету Південної Каліфорнії та коледжі Хантера у Нью-Йорку. Після отримання ступеня магістра співачка виконувала партії у понад двадцяти п'яти мюзиклах та операх.

Крім виконавської кар'єри, співачка заснувала приватну вокальну студію, де навчалися переважно бродвейські артисти. У часі одного зі своїх майстер-класів Е. Ховард розповіла, що її педагогічну роботу над естрадним вокалом вона розпочала за запитом вихованців, адже значна кількість студентів змушена була заробляти на життя під час навчання роботою не на оперній сцені, а у мюзиклах. Співачка поставила за мету навчити молодих вокалістів орієнтуватися у різних стилях, ідентифікувати їх та розуміти специфіку кожного. Для цього вона сама здійснила велику аналітичну роботу з дослідження різноманіття вокальних звуків і виконавських манер, які популярні сучасні співаки використовують для забарвлення свого співу, виділивши головні.

Студія у Нью-Йорку функціонувала впродовж двадцяти років, після чого було створено Академію вокалу Елізабет Ховард у Лос-Анджелесі. Нині Академія є мережею сертифікованих інструкторів вокалу, які

працюють за методикою її засновниці. Свій метод Е. Ховард назвала «Сила голосу». У 2012 році вона стала володаркою національного титулу MS Senior America¹. На момент отримання титулу Е. Ховард мала досвід викладання вокалу 57 років. Лише у цьому 2012 році інструкторка з вокалу провела майстер-класи в одинадцяти країнах. Семінари і майстер-класи Е. Ховард проходили у США, Канаді, Італії, Франції, Великобританії, Швейцарії, Австралії, Бразилії та інших країнах. Серед вихованців Академії вокалу – фіналісти низки телевізійних вокальних шоу, учасники національних турів American Idol та Star Search, актори телебачення, кіно, театрів на Бродвеї, виконавці мюзиклів «Mama Mia», «RENT», «Motown», «Jersey Boys», «Spring Awakening» та ін. Тренерка займалася з Пейдж О'Хара, яка озвучила героїню Белль у фільмі «Красуня і чудовисько»; у неї брали уроки Лайонел Річі, учасники групи «The Police», Прісцилла Преслі; вона була тренером із розігріву у Стінга на Греммі та на America's Got Talent і Star Search.

Досвід вокальної підготовки Е. Ховард узагальнений в електронних книгах зі звуком «Співай!», «Азбука вокальної гармонії» та «Сила голосу». В усіх посібниках викладено методику «Сила голосу» («The Teacher's Vocal Power Method Toolkit»). Окремі методичні посібники були створені у співпраці з Ховардом Остіном, відомим музичним експертом і педагогом з багатим досвідом роботи зі співаками різних жанрів, зокрема й оперними. Загалом, програма навчання за методикою Е. Ховард викладена на чотирьох компакт-дисках, кожний з яких концентрує увагу на певних сторонах підготовки вокаліста – техніка співу (сила голосу, розширення діапазону, керування вібрато, гучність, динаміка, висота); стилі співу (поп, рок, кантрі, блюз, ритм-енд-блюз, Бродвей, імпровізація, особистий стиль); супер вокал (підступи та хитрощі для кожного стилю); аеробіка співу (30-хвилинні тренування для чоловічого та жіночого голосів).

¹ MS Senior America є першим і головним конкурсом у світі серед жінок «віку елегантності», тобто старше 60-ти років. Був заснований, щоб вшанувати жінок пенсійного віку, які ведуть активний спосіб життя. Інша назва конкурсу – Місіс пенсіонерка Америки. На цьому конкурсі Е. Ховард виконала арію Віолетти «Sempre libera» з опери «Травіата» Дж. Верді.

Кожний з розділів методики Е. Ховард заслуговує окремого аналізу з метою запровадження запропонованих нею вправ у практику вокальної підготовки естрадного співака. Із загального доцільно зауважити, що її підхід до постановки дихання є однаковим як для поп-музики, так і для класичної. Е. Ховард наголошує, що під час співу повинні бути задіяні м'язи живота. Її учні займаються технікою приблизно по півгодини на кожному занятті, що дозволяє розігріти і зміцнити голос. Також вокальна тренерка переконана, що популярний і класичний спів використовують багато однакових технік.

Розглянемо її основоположні підходи до роботи над вібратором. Привабливим у посібнику «Співай!» (Howard, 2006) є те, що авторка методики дає екскурс в історію використання вібратора. Е. Ховард вказує, що вібратор є однією зі складових класичного вокалу, проте стверджує, що до 1700 року надавалася перевага прямому звуку, який був притаманним при виконанні григоріанських хоралів і ренесансної музики. Такої ж думки притримується і Р. Джексон, який вказує, що навіть до початку XX століття вокалісти були дуже обережними у використанні вібратора, яке сприймалося елементом орнаменталізації музики (Jackson, 2005: 435). Ф. Нойман притримується іншої думки і, на основі вивчення праць музикантів XVI-XVIII ст., стверджує, що у ці століття вже використовували вібратор (Neumann, 1991). Такої ж думки притримується і Г. Моєнс-Хенен, яка вказує на використання декоративного вібратора в якості орнаментики для посилення експресивності, проте з дуже обмеженою амплітудою (Moens-Haenen, 1988).

Е. Ховард пов'язує початок інтенсивного використання вібратора з романтичною і веристською оперою, які прагнули до яскравого емоційного забарвлення голосу, що досягалося шляхом майстерного використання вібратора і стало своєрідним пульсом оперного стилю другої половини XIX – початку XX ст. Американська тренерка стверджує, що тип вібратора залежить від культурного середовища, в якому існує музика: широке і повільне вібратори вона вважає притаманним італійській оперній школі, а швидше і вужче – німецькій і французькій. Таким чином Е. Ховард демонструє принципи історико-культурологічного підходу до вивчення складових вокальної техніки. На основі аналізу

інтерпретацій вокальних партій опер Р. Вагнера та Р. Штрауса співак приходять до висновку про те, що німецькі оперні співаки часто використовують прямий звук, що переходить у швидке і вузьке вібратори. Таке звучання отримує риси пронизливості та інтенсивності, що, на її думку, цілком відповідає героїчній образності, притаманній австро-німецькій опері на межі XIX – XX століть. Варто зауважити, що саме такий тип вібратора разом із сильним голосом був необхідний так званому «вагнерівському співакам», чий голос повинен був «прорізати» товщу велетенського симфонічного оркестру. Завдяки такому типу вібратора співак повинен був «підноситись» над оркестром, тому саме його досить часто використовують і сучасні виконавці партій в операх Р. Вагнера.

Е. Ховард вказує, що швидке вібратори на горлових зв'язках притаманне виконавцям французького шансону (зокрема Едіт Піаф), іспанського фламенко, співакам Близького Сходу. Виконавці поп-музики, зазвичай, використовують повільніше діафрагмові або горлові вібратори, іноді – їх поєднання. Рок-вокалісти можуть навіть не використовувати вібратора, якщо темп композиції досить швидкий. Американська тренерка визначає особливості японських виконавців попмузики, які періодично використовують дуже повільне і широке вібратори.

У всіх своїх методичних розробках Е. Ховард зазначає, що однією з ознак професіоналізму співака будь-якого музичного стилю є саме вміння контролювати довгу ноту як з вібратором, так і без нього. Вона наголошує, що цей контроль здійснюється за допомогою губ, горла та/або м'язів живота.

Вібратори не є надбанням виключно оперного мистецтва, а постає необхідною складовою техніки співака в ансамблі, бек-вокаліста, солісту при студійному записі. Усім виконавцям необхідно професійно контролювати і саме вібратори, і прямий звук.

У Гарвардському словнику музики вказано, що серед співаків існує невизначеність щодо дефініції «вібратора», яке часто плутають з терміном «тремоло». Більшість співаків використовують термін вібратора для позначення ледь помітного коливання тону, що підвищує емоційний ефект звуку. Також у Словнику зазначено, що вібратори культивується багатьма співаками, а інші уникають цього, оскільки воно

може перетворитися у справжнє хитання. Це може бути викликане відсутністю контролю над голосовими зв'язками та наслідком недостатнього володіння технікою, або крайнього надмірного використання (Willi, 1969). Отже, напрацювання вібрата потребує ретельної роботи, яка не завжди вдається навіть з викладачем.

Е. Ховард визначає вокальне вібрато як легку флуктуацію висоти і гучності ноти, яка має бути у межах чверті тону в обидві боки. За умов виходу за ці межі звучання вже буде фальшивим. Водночас вона зауважує, що деякі співаки вдало та ефективно користуються і ширшим вібрато. Середньою швидкістю вібрата є 5 – 9 коливань за секунду. Співачка вказує, що виконати вібрато можна трьома способами: за допомогою 1) зв'язок; 2) горла та 3) діафрагми (черевних м'язів). Кожен з цих способів досліджений співачкою на основі аналізу досвіду виконавців багатьох стилів у різних музичних культурах.

Перший спосіб досягнення вібрата є, за твердження Е. Ховард, небажаним, а його звучання буде нагадувати «швидкий сміх» або «блеяння (бекання) ягняти». Швидке змикання і розмикання голосових зв'язок має обмежений характер, адже досить важко контролювати його швидкість та амплітуду. Е. Ховард вказує на культурний ареал використання такого способу виконання вібрата – окремі музичні традиції Близького Сходу, спів французьких шансонє, фолк-виконавці США 1960-х років.

Не рекомендує Е. Ховард і горлове вібрато, що утворюється шляхом маніпуляцій м'язами горла, при яких швидкий підйом та опускання гортані створюють зміни у висоті голосу. Головною проблемою такого типу вібрата вокалістка вважає м'язову напругу та похідні від неї тремтіння язика, челюсті і навіть усієї голови. Внаслідок тиску, що утворюється у горлі та гортані, виникає заниження висоти звуку. Крім того, велике напруження, що здатне викликати такий тип вібрата, часто призводить до втоми голосових зв'язок та хрипоти голосу. На відміну від м'язового, горлове вібрато найчастіше є повільнішим і ширшим та різноманітнішим за швидкістю і широтою. Стильовий ареал його використання безмежний, проте найбільше воно зустрічається у попмузиці. Досить часто блюзові та джазові вокалісти використовують такий тип вібрата для імітації звучання різноманітних інструментів. Е. Ховард пропонує

використовувати його дуже обмежено, лише за необхідності та у поєднанні з діафрагмовим.

Діафрагмове вібрато утворюється за рахунок руху м'язів живота, при якому зберігається опора. За такої умови м'язові пульсації забезпечують хвилеподібний рух струму повітря через голосові зв'язки, створюючи легкі флуктуації висоти і гучності звуку. Таким чином при діафрагмовому способі отримання вібрата співак може контролювати його швидкість і широту. Головною перевагою такого типу є відсутність м'язової напруги у горлі.

Е. Ховард наголошує, що тип вібрата обирає сам виконавець, орієнтуючись на індивідуальні уподобання, які, у свою чергу, мають бути визначені музичним матеріалом та його стилем. Отже, у роботі з кожним окремим здобувачем у класі естрадного вокалу слід врахувати ці положення, відштовхуючись від стильового спрямування музичного твору, що виконується.

Водночас вокальний тренер не просто рекомендує саме діафрагмове вібрато, але й дає цим рекомендаціям обґрунтування. Переваги такого вібрата полягають, на її думку, у тому, що м'яке діафрагмове вібрато 1) поєднується з гарною опорою; 2) позбавляє співака від небажаної напруги горла; 3) дозволяє досягти глибшого і багатшого тону при розслабленому і відкритому горлі; 4) допомагає утримати потрібну висоту ноти без м'язової напруги горла.

Американська співачка приводить декілька важливих спостережень, які варто врахувати педагогу з естрадного вокалу. По-перше, вона вказує на те, що деякі співаки володіють унікальним вібрато, яке дозволяє одразу впізнати їх стиль і слугує їхнім своєрідним «фірмовим знаком». Тому у роботі над творами різних стилів та з репертуару різних виконавців варто проаналізувати тип вібрата, яке вони використовують. По-друге, далеко не всі виконавці самі усвідомлюють, яким чином вони створюють вібрато, часто стверджуючи, що воно виникає саме по собі. По-третє, Е. Ховард стверджує, що ніхто від народження не володіє вібрато, а отже – цьому треба навчитися. Завдання педагога – навчити вихованця аналізувати вібрато у різних виконавців та у власному виконанні обирати його тип, в залежності від стилю і власних можливостей.

Е. Ховард ділиться власним досвідом дослідження вібрата, зазначаючи, що у стилі ритм-енд-блюз вібрато повільніше, аніж у

класичній опері; поп-виконавці, які використовують вібрато нечасто, розпочинають довгу ноту прямим звуком (без вібрато), після чого переходять вже власне до вібрато (Такий прийом отримав назву «затримане вібрато»); джазові вокалісти за допомогою вібрато імітують звучання труби, саксофона, гітари. Також вокальна тренерка констатує, що у повільних композиціях і вібрато є повільним та навпаки; а пришвидшення вібрато при виконанні довгої ноти підсилює енергетику та емоційний тон виконання. У результаті своїх міркувань щодо можливостей вібрато Е. Ховард приходить до висновку, що здатність його контролювати сприяє удосконаленню власного виконавського стилю співака.

Можемо порівняти класифікацію вібрато, запропоновану Е. Ховард і Ш. Портер. Якщо Е. Ховард розподіляє вібрато за способами його видобування (зв'язками, горлом, діафрагмою), то Ш. Портер виділяє п'ять видів вібрато за його «зовнішніми» ознаками, тобто власне звучанням – звичайне рівне вібрато; легке вібрато; вібрато із затриманням; вібрато-крещендо і вібрато-димінуюендо. Спільним для обох співачок є те, що вони складають низку авторських вправ, спрямованих на досягнення однакової мети – стабільне виконання вібрато та його професійний контроль.

Низку вправ на діафрагмове вібрато Е. Ховард можна застосовувати у класі естрадного вокалу. Поміж них виділяємо вправи з вигуком «Хей!». Спочатку викладачка пропонує виконати склад як легкий вигук у натовпі, без його форсування, контролюючи баланс між відчуттям опори, змиканням зв'язок і носовим резонансом. Далі цей вигук треба вимовити на певній висоті у два склади «хе – ей» (у жодному випадку не «хей – хей»). При виконанні цієї вправи співак повинен відчувати пульсуючі рухи в області живота, які впевнено, але не сильно, спрямовані зовні, а не догори – донизу. Е. Ховард зазначає, що грудна клітка має бути піднятою і відкритою; варто контролювати, щоб вона не опускалася у часі цих рухів. У цей час м'язи живота знаходяться у легкому тонусі, але не скуті, без різких рухів. Пульсації вібрато здійснюються не тими м'язами, які відповідають за опору. При знятті звуку не варто стискати горло чи зв'язки. Необхідно використати останню пульсацію вібрато і виконати так, ніби вона розчиняється у повітрі, а не обривається. Щелепа має бути

розслабленою і рухливою, пульсації – рівними. Для напрацювання контролю за вібрато корисно чергувати виконання на склад «хей» і на шиплячий звук «шшш».

Третьою є вправа на збільшення кількості ритмічних пульсацій до трьох, п'яти, дев'яти, відповідно на «хе – е – ей», «хе – е – е – ей» та «хе – е – е – е – ей». Наступні вправи пропонують змінити висоту звуку, роботу над затриманим вібрато тощо. Проте в усіх вправах важливою постає й інтелектуальна робота педагога-вокаліста, який повинен доступно пояснити сутність вправи, проконтролювати правильність роботи органів вихованця, навчити використовувати напрацьоване на вправах у конкретних композиціях. Е. Ховард вказує, що голова, живіт, ребра, щелепа не повинні пульсувати одночасно з вібрато. Це потребує постійного контролю як викладача, так і самого співака.

Важливими, на нашу думку, є також загальні поради Е. Ховард щодо роботи над основними прийомами співу та щодо збереження здоров'я голосу співака.

Висновки. Вібрато, як важливій складовій техніки співака, вітчизняна вокальна педагогіка ще не приділила достатньої уваги, тому методика і вправи, запропоновані Е. Ховард, певною мірою заповнюють цю прогалину, що, безперечно, заслуговує на подальший розвиток і запровадження у процес підготовки вокаліста.

У результаті стислого огляду історії використання прийому автор статті констатує суперечливість поглядів музикознавців на історію використання вібрато. Так, Р. Джексон стверджує, що до початку XVIII ст. надавалася перевага прямому звуку, а Ф. Нойман і Г. Моенс-Хенен вказують на використання вібрато ще у XVI ст. Е. Ховард притримується позиції Р. Джексона і пов'язує початок інтенсивного використання вібрато з романтичною і веристською оперою.

На основі аналізу методики Е. Ховард щодо роботи над вібрато можна зробити висновок про використання самою співачкою історико-культурологічного підходу, який дозволив їй здійснити стислий екскурс в історію використання вібрато та пояснити виконавцям його емоційні та виражальні можливості. Задіяний Е. Ховард метод компаративного аналізу зробив можливим визначення типів вібрато у різних музичних стилях (класика, поп,

рок, блюз, джаз, фламенко та ін.) та національних виконавських школах (японська вокальна традиція, французький шансон, американський стиль кантрі, вокальне музикування Близького Сходу). Знання історії та теоретичних основ вібрато допоможе викладачам вокалу і співакам зрозуміти сутність прийому та специфіку його досягнення без шкоди для апарату вокаліста.

Вправи для роботи над діафрагмовим вібрато, запропоновані Е. Ховард, можуть бути впроваджені у практику підготовку співака у класі естрадного вокалу як під керівництвом

викладача, так і для самостійної роботи здобувачів.

Перспективи подальших досліджень автор статті вбачає у ретельному аналізі усіх складових методики Е. Ховард (робота над диханням, опорою звуку, змиканням зв'язок, артикуляцією, динамікою та ін.), здійсненні компаративного аналізу з методиками інших відомих педагогів-вокалістів та адаптації їх положень до вітчизняних умов виховання професійного співака...

Список використаних джерел

1. Бондарчук, А.Я., Мишук, П.М. (2019). Інноваційні методи вокального навчання та їхня роль у формуванні виконавських навичок студента-вокаліста. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 05. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Вип. 71. 26-29. DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06>
2. Кулага, Т. (2020). Інноваційні ідеї викладання естрадного вокалу в контексті вирішення проблем вітчизняної вокальної педагогіки. Гірська школа українських Карпат. № 22. 121 – 125. DOI [10.15330/msuc.2020.22.121-125](https://doi.org/10.15330/msuc.2020.22.121-125)
3. Мигович, М. (2022). Сучасні вокальні техніки та методики їх вивчення. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 55. Том 2. 83 – 89. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13>
4. Муравіцька, С. С. (2022). Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 1. 174-179.
5. Попова, А. (2020). Методика опанування вокальної техніки тванг. Інноваційна педагогіка. Вип.23. Т. 2. 39 – 43. DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2020/23-2.7>
6. Apel, Willi (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press. 935 p.
7. Estill, Jo. (1980). Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences. *Medical Problems of Performing Artists*. 3 (1). Philadelphia: Hanley & Belfus. 37-43.
8. Howard, Elisabeth (2006). *Sing! Vocal Technique, Vocal Style*. Alfred Music Publishing. 144 p.
9. Howard, Elisabeth; Austin, Howard (2008). *Born to Sing: The Vocal Power Method Male and Female Voice All Styles*. Published by Music World.
10. Jackson, R. (2005). *Performance practice. A dictionary-guide for musicians*. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC. P. 435– 439. [in English].
11. Moens-Haenen, G. (1988). *Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 315 p. [in German].
12. Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. *Performance Practice Review* Vol. 4. №1. P. 14-27.
13. Porter, C. Cheryl Porter vocal method. URL: <https://cherylportermethod.com/> (Дата звернення 22.12.2024)
14. Riggs, Seth (1998). *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice*. Alfred Music Publishing. 96 p..

References

1. Apel, Willi (1969). *Harvard Dictionary of Music*. Harvard University Press. [in English].
2. Bondarchuk A.Ya., Myshchuk P.M. (2019). Innovative methods of vocal training and their role in the formation of performing skills of a student-vocalist. *The scientific journal of the NPU named after M. P. Drahomanova. Series 05. Pedagogical sciences: realities and prospects*. Vol. 71. 26-29. DOI <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06>. [in Ukrainian].
3. Estill, Jo. (1980). Belting and Classic Voice Quality: Some Physiological Differences. *Medical Problems of Performing Artists*. 3 (1). Philadelphia: Hanley & Belfus. 37-43. [in English].

4. Howard, Elisabeth (2006). Sing!: Vocal Technique, Vocal Style. Alfred Music Publishing [in English]. Howard, Elisabeth; Austin, Howard. (2008). Born to Sing: The Vocal Power Method Male and Female Voice All Styles. Published by Music World. [in English].
5. Howard, Elisabeth (2006). Sing!: Vocal Technique, Vocal Style. Alfred Music Publishing. 144 p.
6. Jackson, R. (2005). Performance practice. A dictionary-guide for musicians. New York and London: Routledge Taylor & Francis Group LLC. P. 435- 439. [in English].
7. Kulaga T. (2020). Innovative ideas of teaching pop vocals in the context of solving the problems of domestic vocal pedagogy. Mountain School of the Ukrainian Carpathians. №. 22. 121 – 125. DOI 10.15330/msuc.2020.22.121-125. [in Ukrainian].
8. Moens-Haenen, G. (1988). Das Vibrato in der Musik des Barock: Ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalistinnen und Instrumentalisten. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 315 p. [in German].
9. Mygovich, M. (2022). Modern vocal techniques and methods of their study. Current issues of humanitarian sciences. Issue 55. Volume 2. 83 – 89. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/55-2-13> [in Ukrainian].
10. Muravitska, S. WITH. (2022). Synthesis of academic and pop vocals in a methodological and pedagogical context. Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. magazine. No. 1. 174 – 179 [in Ukrainian].
11. Neumann, F. (1991). The Vibrato Controversy. Performance Practice Review Vol. 4. №1. 14 – 27 [in English].
12. Popova, A. (2020). The method of mastering the twang vocal technique. Innovative pedagogy. Issue 23. T. 2. 39 – 43. DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2020/23-2.7> [in Ukrainian].
13. Porter, C. Cheryl Porter vocal method. URL: <https://cherylportermethod.com/> (Дата звернення 22.12.2024) [in English].
14. Riggs, Seth (1998). Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Alfred Music Publishing [in English].

Про автора

Наталя Дрожи́жнина, кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувачка кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, e-mail: drakoza2015@gmail.com

Володимир Откидач, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва естради та джазу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна, e-mail: otkydach1948@gmail.com

About the Authors

Nataliia Drozhzhyna, PhD in Art History, Associate Professor, Head of the Department of Variety and Jazz Music, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, e-mail: drakoza2015@gmail.com

Volodymyr Otkydach, Doctor of Arts, Professor, Professor of the Department of Variety and Jazz Music, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine, e-mail: otkydach1948@gmail.com

УДК [37.015.31:78]:004.77

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-17](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-17)

ГАРМОНІЙНИЙ СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ МЕТОДІВ І СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МУЗИЧНОМУ РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ.

Алла Владимірова ,

Херсонський державний університет, м. Херсон, Україна

Анотація

У статті розглянуто теоретичний аспект шляхів поєднання традиційних методів і сучасних технологій для забезпечення якісної та ефективної музичної освіти. У сучасному світі з'являються нові можливості для навчання, творчості та виконання музики. Музична освіта переживає значні зміни, що зумовлені стрімким розвитком технологій, проте, важливо зберегти баланс між традиційними методами, що довели свою ефективність, та інноваційними технологіями, які відкривають нові горизонти для музичного розвитку особистості, роблячи її більш мотивованою. Описано основні складники слів «гармонійний» і «гармонічний». Означено, що традиційні методи музичного навчання сприяють розвитку музичного слуху, ритму, пам'яті, техніки виконання та інших важливих навичок людини і мають глибоке коріння, що базується на багаторічному досвіді, а сучасні технології, такі як комп'ютерні програми для створення та обробки музики, віртуальні інструменти, онлайн-платформи для навчання та обміну досвідом, значно розширюють можливості музичної освіти, що дозволяє здобувачам експериментувати зі звуком, створювати власну музику, отримувати миттєвий зворотний зв'язок і навчатися у зручний для них час. Зазначено, що традиційні і сучасні методи передбачають безпосередній діалог між здобувачем і педагогом, що є важливим для емоційного та соціального розвитку. Визначено переваги гармонійного синтезу: індивідуалізація навчання; підвищення мотивації за допомогою використання цікавих та інтерактивних технологій; розвиток творчих здібностей; доступність освіти за допомогою онлайн-платформ і віртуального інструментарію; доступність музичної освіти для більшої кількості людей, незалежно від їх місця проживання чи фінансового стану. Наголошено, що гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій відіграє позитивну роль у музичному розвитку особистості, особливо в період воєнних дій в Україні, коли спілкування здобувачів і педагогів із музикою в більшості проходить у дистанційному режимі. Зазначено напрями подальших наукових досліджень, що полягають в пошуку нових шляхів поєднання традицій та інновацій, для забезпечення якісної та ефективної музичної освіти для всіх. Гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій є необхідною умовою пошуку для успішного розвитку музичної особистості в сучасному світі.

Ключові слова: традиційний метод; технологія; синтез; «гармонійний»; «гармонічний»; музичний розвиток; дистанційний формат.

UDC [37.015.31:78]:004.77

[https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-17](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2025(5-1)-17)

A HARMONIOUS SYNTHESIS OF TRADITIONAL METHODS AND MODERN TECHNOLOGIES IN MUSICAL PERSONALITY DEVELOPMENT

Alla Vladymyrova ,

Kherson State University, Kherson, Ukraine

Abstract

The article considers the theoretical aspect of ways to combine traditional methods and modern technologies to ensure high-quality and effective music education. In the modern world, new opportunities for learning, creativity and performance of music are emerging. Music education is experiencing significant changes due to the rapid development of technologies, however, it is important to maintain a balance between traditional methods that have proven their effectiveness and innovative technologies that open up new horizons for the musical development of the individual, making it more motivated. The main components of the words «harmonious» and «harmonic» are described. It is noted that traditional methods of music education contribute to the development of musical ear, rhythm, memory, performance technique and other important human skills and have deep roots based on many years of experience, while modern technologies, such as computer programs for creating and processing music, virtual instruments, online platforms for learning and sharing experience, significantly expand the possibilities of music education, allowing students to experiment with sound, create their own music, receive instant feedback and study at a time convenient for them. It is noted that traditional and modern methods involve direct dialogue between the student and the teacher, which is important for emotional and social development. The advantages of harmonious synthesis are identified: individualization of learning; increasing motivation through the use of interesting and interactive technologies; development of creative abilities; accessibility of education using online platforms and virtual tools; accessibility of music education for a larger number of people, regardless of their place of residence or financial status. It is emphasized that the harmonious synthesis of traditional methods and modern technologies plays a positive role in the musical development of the individual, especially during the period of military operations in Ukraine, when communication between applicants and teachers with music is mostly carried out remotely. The directions of further scientific research are indicated, which consist in finding new ways to combine traditions and innovations to ensure high-quality and effective musical education for all. The harmonious synthesis of traditional methods and modern technologies is a necessary condition for the successful development of a musical personality in the modern world.

Keywords: traditional method, technology, synthesis, «harmonious», musical development, remote format

Постановка наукової проблеми. Музична освіта в сучасному світі переживає трансформацію, що зумовлена стрімким розвитком технологій. У навчанні, творчості та виконанні музики з'являються нові можливості й перспективи. На увагу заслуговують питання збереження балансу між традиційними методами, що довели свою ефективність, та інноваційними технологіями, які відкривають нові горизонти, як у загальному, так і музичному розвитку особистості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Проблема гармонійного синтезу традиційних методів і сучасних технологій у музичному розвитку особистості розглядається в різних аспектах музичної освіти та обґрунтована в роботах багатьох науковців-музикознавців, педагогів-практиків, музикантів, здобувачів (Аристова Л., Баліка Д., Бабіцька А., Борисова Т., Бухнієва О., Владимірова А., Гайдамака О., Ключинська М., Колотило О., Крелевець М., Лобова

О., Масол Л., Морщакова Н., Падалка Г., Печерська Е., Ростовський О., Рудницька О., Садовенко С., Сахарова, О., Юцевич Ю. та інші).

Метою статті Розкрити зміст понять «гармонійний», «гармонічний». Розглянути теоретичний аспект поєднання традиційних музичних методів та інноваційних технологій, що на сучасному етапі розвитку цивілізації забезпечують якісну та ефективну музичну освіту, означити методи, прийоми, форми та інноваційні технології, призначені для досягнення позитивних результатів у розвитку музичних здібностей особистості.

Виклад основного матеріалу. Пошук напрямів гармонійного синтезу традиційних музичних методів та інноваційних технологій залежить від професіоналізму педагога, його здатності творчо підходити до вибору освітніх методів, прийомів і форм роботи із здобувачами, що забезпечить якісну та ефективну музичну освіту.

Слово «гармонійний» відзначається злагожденістю і милозвучністю, пропорційністю і приємним звучанням для сприймання. Акцент робиться на емоційному та естетичному враженні: «гармонійний краєвид», «гармонійні відношення», «гармонійний розвиток». Розглядаючи контекст «гармонійного синтезу мистецтв» можна зазначити, що поєднання різних видів мистецтв, створюють збалансований, суцільний та естетично приємний ефект.

Термін «гармонічний» ґрунтується на принципах гармонії, як наукової або музичної теорії, яка пов'язана із точними закономірностями та взаємодією. Цей термін частіше використовується у фаховому контексті, наприклад: «гармонічна вібрація», «гармонічний аналіз», «гармонічний мінор», «гармонічний закон». У контексті синтезу мистецтв, «гармонічний синтез» підкреслює ґрунтовніші структурні зв'язки між різними видами мистецтва, а також їхню спільну основу.

Слова «гармонійний» і «гармонічний» є правильними, але мають різні відтінки значення. Розкриваючи тему синтезу традиційних та сучасних методів у музичному розвитку особистості, важливо осмислити цю різницю. Якщо мова ведеться про загальне враження злагоженості та естетичної цінності, доречно використовувати мовленнєвий зворот «гармонійний синтез». Акцентуючи на теоретичних засадах й внутрішній структурі та

закономірностях поєднання мистецтв, доречніше використовувати вислів «гармонічний синтез».

Сахарова О. констатує: «Як одна з категорій естетики гармонія належить до філософського дискурсу: «в широкому (первісному) розумінні – зв'язок, стрункість, домірність; естетична категорія, яка позначає цілісність, злитність, взаємодію усіх частин і елементів форми. Одушевлену гармонію, сповнену людським змістом і почуттям, називають красою» (Короткий). тому на підсвідомому рівні кожна особистість прагне відчувати гармонію з людьми, зі світом, з собою, щоб зробити своє життя гармонійним» [6, с. 235].

Гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій передбачає поєднання фундаментальних знань із практичними навичками, використання різноманітних форм організації освітнього процесу, створення сприятливого емоційного клімату, єдиного освітнього простору. В процесі музичної практики гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій стимулює творчу активність особистості, розвиває дослідницькі навички і вміння працювати в команді. Використання комп'ютерних програм, онлайн-ресурсів для освітніх завдань в цікавій і доступній формі знайомить здобувачів із різними музичними стилями, жанрами, напрямками, що заохочує особистість до самовираження, розвитку музичної фантазії, творчого та креативного мислення.

Поєднання традиційних методів із сучасними створює потужний синергетичний ефект, що забезпечує глибше розуміння музичного мистецтва та сприяє розвитку різноманітних музичних навичок особистості.

Метод в музиці виступає сукупністю педагогічних способів, які спрямовані на вирішення певних завдань та освоєння змісту музичної освіти.

Традиційні методи ґрунтуються на багатовіковому досвіді багатьох поколінь, які й досі залишаються актуальними в сучасній педагогічній практиці і базуються на безпосередньому контакті із музичним мистецтвом, активній участі особистості в музичній діяльності та розвитку її музичних здібностей через різні види й форми музичної практики. Треба зазначити, що традиційні методи передбачають безпосередній діалог між здобувачем і педагогом, і це важливо для емоційного та соціального розвитку.

Одним із фундаментальних традиційних методів, що передбачає активне сприймання музичних творів різних жанрів і стилів, виступає слухання музики. Використання різних форм слухання: від простого прослуховування до бесід про музику, життя видатних композиторів і виконавців, допомагає аналізувати музичні твори, розрізняти засоби музичної виразності, розуміти емоційний зміст музичних доробків.

Методом емоційного впливу на людину виступає спів (сольний, ансамблевий, хоровий) – один із найдоступніших і найпоширеніших видів музичної діяльності, що сприяє розвитку музичного слуху, дихання, голосу, ритму та пам'яті особистості. Важливими є інтонація і дикція, а також такий технічний прийом, як звукоутворення. Спів поділяється на такі види, як народний, що в Україні має специфічні жанрові та регіональні особливості; академічний (класичний), стильовими ознаками якого виступають кантилена, декламація і колоратура; естрадний спів.

Стимулюванням активності особистості виступає творчість – це не просто додатковий елемент навчання, а невід'ємна складова, яка сприяє формуванню всебічно розвиненої, гармонійної, особистості.

Морщакова Н. зазначає: «Творчість являє собою таку здатність, завдяки якій людина конструє нову реальність з позицій смислетворення, опановуючи світ не лише за законами доцільності, але й за законами краси. Творчість як мистецький процес – явище складноструктуроване й пов'язане як із світом суб'єктних переживань і оцінок, так і з логікою культурної епохи, яку представляє митець» [5].

Серед розроблених музикантами-педагогами методів із питань творчості найбільше виокремлюються:

методи спостереження, співпереживання та роздумів про музику;

методи порівняння та руйнування;

метод виконання етюдів;

метод художнього вправлення та моделювання художнього творчого процесу;

метод інтерпретаційного опрацювання та імпровізації;

метод інтонаційно стильового осягнення музики та інші.

Музика як одна з практик творчого мистецтва зазнає швидких змін під впливом технологічних та

комерційних сил, які стали звичайним явищем у нашому повсякденному житті.

Музична творчість «передбачає наявність відповідних здібностей чи таланту, емоційності, фахової майстерності, освіченості, життєвого досвіду, художньої уяви, натхнення, а також концентрації думки, волі та систематичної праці» [7].

Значна увага приділяється розвитку музичних здібностей особистості. Показниками розвитку особистості виступає «рівень оволодіння різними видами діяльності, що, по-перше, є джерелом і рушійною силою розвитку, а, по-друге – виявом досягнень» [4, с. 9].

Загальний розвиток особистості визначається її емоційним інтелектом і комунікативними навичками. Музичне мислення (створення мелодій, ритмічних супроводів, аранжувань, вміння імпровізувати) є результатом творчої діяльності, яку відносять до царини культури.

Аристова Л. стверджує, що «музичний розвиток здійснюється практично у всіх видах музичної діяльності. У процесі хорового співу здійснюється розвиток вокально-хорових навичок: дихання, звукоутворення, дикції, строю, ансамблю (в процесі виразного і осмисленого співу). У процесі сприйняття музики здійснюється розвиток відчуття темпо-ритму, динаміки і тембру, звуковисотного відчуття, інтонаційного слуху, музичного сприйняття, смаку і в цілому музичних здібностей» [1, с. 20].

Розвитку відчуття ритму, координації рухів, музичної пам'яті та емоційної виразності допомагають традиційні методи, які використовуються у різних видах музично-рухової діяльності: кроки, маршування, біг, стрибки, танцювальні рухи, ігри із рухами, звучні жести та ін. В музичному мистецтві рухова діяльність допомагає передавати відповідний характер творів, а також темп музики. Гра на музичних і шумових інструментах сприяє розвитку не тільки музичного, гармонічного і тембрового слуху, але й удосконаленню виконавської майстерності.

В сьогоденні не існує універсального методу навчання, тому в нагоді і педагогам, і здобувачам стануть такі сучасні засоби, як: спектрограми, анімації, караоке-програми, інтерактивні тренажери, онлайн-енциклопедії, віртуальні інструменти для практики та експериментів. Гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій є запорукою успішного музичного розвитку особистості. Важливо не

протиставляти їх, а використовувати їхні переваги для досягнення найкращих результатів. Наприклад, традиційні методи можуть бути доповнені використанням комп'ютерних програм для аналізу музики, створення аранжувань або віртуальних інструментів для вивчення нових тем.

Поєднання традиційних методів і сучасних технологій дозволяє створити більш цікавим, ефективним і різноманітним музичне навчання, сприяючи розвитку музичних здібностей, креативного мислення та загальної культури особистості.

Принципами поєднання традиційних і сучасних методів постають:

принцип не заміщення традиційних методів, а доповнення їх сучасними методами і технологіями;

принцип цілеспрямованості щодо використання традиційних і сучасних технологій та їх відповідності освітнім завданням;

принцип педагогічної доцільності, що передбачає вибір конкретних традиційних і сучасних методів із урахуванням вікових особливостей;

принцип балансу між використанням традиційних та сучасних методів;

принцип активної ролі особистості у виборі методів, що активізують особистість в освітньому процесі.

Термін «технологія» міцно увійшов до сучасного практичного апарату педагогіки та освіти. У перекладі із давньогрецького слово «технологія» позначає «наука про мистецтво», тобто про мистецтво, майстерність педагога.

Бухнієва О., та Банкул Л., наголошують: «Головна мета педагогічної технології спрямована на виховання освіченої людини, яка в інформаційному потоці вмє виділити особистіснозначимі знання й розуміє, як їх використовувати в конкретній ситуації, тобто перевага надається не оволодінню технічними навичками, а гнучкому інтелекту, сформований естетичній свідомості. Найвищим результатом будь-якої педагогічної технології є досягнення творчого рівня розвитку особистості» [2].

Результатом гармонійного синтезу традиційних методів і сучасних технологій є розвиток музичних здібностей та виконавської майстерності особистості. Важливо зазначити, що успіх гармонійного синтезу залежить від професіоналізму педагога, його здатності творчо підходити до вибору освітніх методів та форм,

наприклад використання DAW (Digital Audio Workstation) для створення та редагування музики, програм для генерації музичних ідей, віртуальних інструментів для імпровізації та ін.

Нерідко до допоміжних технологій відносять інтерактивне обладнання, що поєднує в собі і розвагу, і освітній процес. Одними з таких є: інтерактивна підлога, інтерактивний стіл, інтерактивна кімната та ін.

Інтерактивна підлога (проекція на підлогу) призначена для створення звукових, візуальних ефектів, інтерактивних експозицій, реклами, проведення інтерактивних уроків, ігор, фізичних вправ та ін.

Система, що складається з проектора, який проектує зображення на підлогу, а датчики фіксують рухи людей і знаходяться на цій проекції, комп'ютер з відповідним програмним забезпеченням і датчиків руху, обробляє ці дані й змінює зображення на підлозі відповідно до рухів, створюючи інтерактивну взаємодію, сприяють активному навчанню і розвитку. Інтерактивні підлоги можуть бути інтегровані із іншими системами, такими як системи освітлення, звукові системи, системи управління контентом.

Крім інтерактивних підлог, існують також інтерактивні столи, стіни та кімнати.

Інтерактивний стіл – це сенсорний дисплей, вбудований у стіл, що реагує на дотики, жести та інші дії користувачів, дозволяючи взаємодіяти із цифровим контентом безпосередньо на поверхні столу. В освітньому процесі запроваджується для групових занять, інтерактивних ігор, презентацій, експозицій, перегляду карт, фотографій, відео, створення малюнків, спільне редагування документів та ін.

Інтерактивна стіна – це велика проекційна поверхня, яка реагує на дотики, жести та інші дії користувачів і подібна до інтерактивної підлоги, де використовується проектор і датчики руху, але проекція здійснюється на стіну. В освіті використовується для показу презентацій, візуалізації даних, інтерактивних лекцій, уроків, занять, віртуальних екскурсій та ін.

Інтерактивна кімната – це простір, в якому інтерактивні технології використовуються комплексно, створюючи повне занурення у віртуальне середовище. Задіяні проектори, датчики руху, звукові системи, а іноді й інші пристрої, такі як датчики запаху або вібрації. Проекція може здійснюватися на стіни, підлогу та стелю, створюючи 3D-ефект. В освітньому процесі

віртуальні подорожі, тренування пілотів, ігри із ефектом повного занурення розширюють можливості взаємодії людини із цифровим контентом. Вибір конкретного типу інтерактивної системи залежить від потреб, бюджету та цілей використання.

У період воєнних дій в Україні в більшості регіонів необхідністю стало отримання освітньої інформації в дистанційному форматі. Гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій у музичному розвитку особистості набуває нового забарвлення. Для корекції психоемоційного стану людини, розвитку комунікативних навичок та соціальної адаптації в період воєнного стану багатозначності набувають різні форми музичної терапії: рецептивна, активна, інтегративна, залежно від зовнішніх і внутрішніх умов. Актуалізуються теоретичні і практичні знання, підвищується експресивне спілкування, метою якого є виклик до зміни настрою співучасників, покращення їхніх почуттів і переживань.

Владимирова А. констатує, що «освітня спільнота об'єднує свої зусилля для подолання наслідків війни та забезпечення якісної освіти для всіх. Українські заклади освіти активно використовують нові технології та інноваційні методи навчання для адаптації до нових умов. Україна отримує значну міжнародну допомогу для відновлення освітньої системи. Багато волонтерів долучаються до допомоги українським закладам освіти. Відновлення освіти після деокупації буде складним і тривалим процесом, що вимагатиме від усіх учасників освітнього процесу великих зусиль» [3, с. 18].

Вивчаючи музичне мистецтво в дистанційному режимі, на особливу увагу заслуговують розвиток музичного слуху, музичної пам'яті, ритмічного відчуття і знання елементарних основ теорії музики. Поєднуючи традиційні та сучасні методи і технології, педагоги використовують комп'ютерні програми, онлайн-генератори для створення музики (наприклад, Chrome Music Lab Song Maker, Suno), онлайн-тренажери для розпізнавання інтервалів, музичні освітні онлайн-ресурси, електронні підручники.

Відпрацьовуванню ритмічних рисунків, ритмічних супроводів або вправ допоможе онлайн-метроном. Запис виконання завдання, записане на відео може служити для самоконтролю або аналізу із викладачем.

Вивченню основ теорії музики допоможе використання онлайн-тестів, вправ і вікторин.

Краще зрозуміти структуру інтервалів, акордів і тональностей допоможуть онлайн-додатки.

Онлайн-секвенсори, наприклад, Chrome Music Lab Song Maker або Online Sequencer, онлайн-піано, віртуальна гітара та інші музичні прилади для практики імпровізації, створення та запису мелодій дозволяють експериментувати зі звуками та ритмами без наявності музичного інструменту.

Прикладом може бути комбінована вправа «Ритм».

За традиційними методами викладач пояснює терміни «ритм», «такт», «тривалість нот». Відповідно йде плескання простих ритмічних рисунків, читання ритмічних вправ з нот.

Застосування сучасних методів у дистанційному форматі роблять освітній процес доступнішим, цікавішим та ефективнішим. Викладач спроможний демонструвати ритмічні рисунки із використанням драм-машини або онлайн-секвенсора, надає потрібну наукову інформацію, враховуючи індивідуальні особливості та рівень підготовки кожного здобувача. Вправи і рекомендації ефективно поєднують традиційні й сучасні методи музичного навчання.

Створення таких форм роботи, як інтерактивні презентації із аудіо-, відеоматеріалами, фотоматеріалами, інтерактивними картами, а також віртуальні екскурсії в музеї та місця, що пов'язані із життям і творчістю композиторів, віртуальні подорожі до театру опери та балету й інших видів мистецтв у повнішому обсязі розкриють заплановану навчальну тематику.

Сучасні технології дозволяють адаптувати освітній процес до потреб та інтересів кожної особистості і надають учням широкі можливості для творчого самовираження. Використання цікавих та інтерактивних технологій сприяє підвищенню мотивації до навчання.

Онлайн-платформи та віртуальні інструменти роблять музичну освіту доступною для більшої кількості людей, незалежно від їх місця проживання чи фінансового стану.

Висновки. Таким чином, можна зазначити, що гармонійний синтез традиційних методів і сучасних технологій виступає необхідною умовою для успішного розвитку музичної особистості в сучасному світі. Важливим є постійний пошук нових способів поєднання традиційних та інноваційних методів, форм, технологій для забезпечення якісної та ефективної музичної освіти для всіх..

Список використаних джерел

1. Аристова Л. Методика музичного навчання та виховання: навч. метод. посібник. Миколаїв: Ілон, 2018. 404 с.
2. Бухнієва О. А., Банкул Л. Д. Потенціал інноваційних технологій у мистецькій освіті. Інноваційна педагогіка. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/10/part_1/26.pdf
3. Владимірова А. Л. Освітньо-наукова сфера на Херсонщині в умовах воєнних дій: руйнація та спротив. Третій рівень освіти в Україні: становлення та тенденції: матеріали IX/5 Міжнародної науково-практичної конференції, 15-17 листопада 2024 р., с. Світязь Шацького району Волинської області. Львів-Торунь: Liha-Pres, 2024. 152 с.
4. Методи і прийоми розвитку інтелектуальних і творчих здібностей учнів початкових класів: методичний посібник / Упорядник М. П. Крилевець. Полтава: ПОІППО, 2009. 92 с.
5. Морщакова Н. О. Музична творчість і суб'єктивований світ митця: контекст культуротворення. Dialnet <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo>
6. Сахарова О. Гармонійний чи гармонічний? Культура слова. 2021. Вип. 94. С. 234 – 235.
7. Що таке творчість музична – музичні терміни. Словопедія. URL: <http://slovopedia.org.ua>

References

1. Arystova, L. (2018). Metodyka muzychnoho navchannia ta vykhovannia [Methodology of musical teaching and upbringing]. Mykolaiv: Ilon. 404 [in Ukrainian].
2. Bukhniieva, O. A., Bankul, L. D. (2019). Potentsial innovatsiinykh tekhnolohii u mystetskii osviti [The potential of innovative technologies in art education]. Innovatsiina pedahohika – Innovative pedagogy. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/10/part_1/26.pdf [in Ukrainian].
3. Vladymyrova, A. L. (2024). Osvitno-naukova sfera na Khersonshchyni v umovakh voiennykh dii: ruinatsiia ta sprotyv [Educational and scientific sphere in the Kherson region in conditions of military operations: destruction and resistance]. Tretii riven osvity v Ukraini: stanovlennia ta tendentsii: materialy IX/5 Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, 15-17 lystopada 2024 r., s. Svitiyaz Shatskoho raionu Volynskoi oblasti – The third level of education in Ukraine: formation and trends: materials of the IX/5 International Scientific and Practical Conference, November 15-17, 2024, village of Svityaz, Shatsky district, Volyn region. Lviv-Torun: Liha-Pres. 152.
4. Metody i pryimy rozvytku intelektualnykh i tvorchykh zdibnostei uchniv pochatkovykh klasiv: metodychni posibnyk [Methods and techniques for developing intellectual and creative abilities of primary school students: methodical manual]. (2009) Compiled by M. P. Krylevets. Poltava: POIPPO, 92 p.
5. Morshchakova, N. O. (2016). Muzychna tvorchist i sub'iektyvovanyi svit myttsia: kontekst kulturotvorennia [Musical creativity and the subjectivized world of the artist: the context of cultural creation]. Dialnet <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5708442.pdf>
6. Sakharova, O. (2021). Harmoniinyi chy harmonichnyi? [Harmonious or harmonious?]. Kultura slova – Culture of the word. Vyp. 94. 234-235.
7. Shcho take tvorchist muzychna – muzychni terminy [What is musical creativity – musical terms]. Slovopediia – Slovopedia. URL: <http://slovopedia.org.ua>

Про автора

Алла Владимірова, докторка філософії в галузі освіти, кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри педагогіки та психології дошкільної та початкової освіти Херсонський державний університет, м. Херсон, Україна, e-mail: allavladi2019@gmail.com

About the Authors

Alla Vladimirova, Doctor of Philosophy in Education, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Pedagogy and Psychology of Preschool and Primary Education Kherson State University, Kherson, Ukraine, e-mail: allavladi2019@gmail.com

УДК 373.2/.3.091.33:[793.5/.7+794+796.11]

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-18](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-18)

ГРА ЯК ЗАСІБ ГАРМОНІЙНОГО РОЗВИТКУ ДИТИНИ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО Й МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Катерина Колеснік¹ , Світлана Похила¹ , Надія Комарівська¹ , Інна Карук¹ 

¹Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, м. Вінниця, Україна

Анотація

У статті розглянуто роль гри як ефективного засобу гармонійного розвитку дитини старшого дошкільного та молодшого шкільного віку. Гра виступає природним середовищем для формування ключових компетентностей, зокрема соціальних, когнітивних, мовленнєвих та емоційних. Авторами проаналізовано педагогічний потенціал різних видів ігор, а також їх вплив на розвиток уяви, мислення, мовлення та здатності до співпраці. У статті наведено тематику ігор для дітей старшого дошкільного та молодшого шкільного віку.

З'ясовано, що якісний супровід ігрової діяльності в закладі дошкільної та загальної середньої освіти є важливою умовою розвитку особистості дитини та здійснюється через психолого-педагогічний вплив дорослого. Дитяча гра служить показником соціального статусу та є одним із основних засобів формування ціннісних орієнтацій особистості. На думку авторів, гру не можна ігнорувати, важливо навчитися розумно нею керувати, стимулювати ігрову діяльність дітей і забезпечити необхідну підготовку, яка допоможе дітям самостійно визначитися в ігровій ситуації. Взаємодія під час гри сприяє розвитку в дитини навичок співпраці, здатності до компромісу та взаєморозуміння, а також сприяє формуванню соціальних навичок та відповідальності.

З'ясовано, що гра сприяє розвитку психічних процесів, формуванню нових видів розумової діяльності та засвоєнню знань і навичок у дітей, оскільки під час гри поступово і без примусу освоюються розумові дії. Зроблено акцент на способах упровадження ігрової діяльності в закладах дошкільної освіти та закладах загальної середньої освіти.

Ключові слова: діти старшого дошкільного віку, молодші школярі, гра, ігрова діяльність.

UDC 373.2/.3.091.33:[793.5/.7+794+796.11]

[https://doi.org10.31652/3041-1017-2025\(5-1\)-18](https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-18)

GAME AS A MEANS OF HARMONIOUS DEVELOPMENT OF CHILDREN OF ELDERLY PRESCHOOL AND YOUNGER SCHOOL AGE

Kateryna Kolesnik¹ , Svitlana Pokhyla¹ , Nadiia Komarivska¹ , Inna Karuk¹ 

¹Vinnitsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University, Vinnitsia, Ukraine

Abstract

The article examines the role of play as an effective means of harmonious development of a child of senior preschool and primary school age. Play serves as a natural environment for the formation of key competencies, including social, cognitive, speech and emotional. The authors analyzed the pedagogical potential of various types of games, as well as their impact on the development of imagination, thinking, speech and the ability to cooperate. The article presents the themes of games of various directions for children of senior preschool and primary school age.

It was found that high-quality support for play activities in a preschool and general secondary education institution is an important condition for the development of a child's personality and is carried out through the psychological and pedagogical influence of an adult. Children's play serves as an indicator of social status and is one of the main means of forming value orientations of a person. The article emphasizes that play cannot be ignored, it is important to learn to manage it wisely, stimulate children's play activities and provide the necessary training that will help children independently determine themselves in a game situation. According to the authors, the game cannot be ignored, it is important to learn to manage it wisely, stimulate children's play activities and provide the necessary training that will help children independently determine themselves in the game situation.

Interaction during the game helps the child develop cooperation skills, the ability to compromise and mutual understanding, and also contributes to the formation of social skills and responsibility. It was found that the game contributes to the development of mental processes, the formation of new types of mental activity and the acquisition of knowledge and skills in children, since during the game mental actions are gradually and without coercion mastered. Emphasis is placed on the methods of implementing game activities in preschool education institutions and general secondary education institutions

Keywords: older preschool children, younger schoolchildren, game, play activity

Постановка наукової проблеми. У сучасних умовах розвитку суспільства гармонійний розвиток особистості дитини набуває особливого значення. Старший дошкільний та молодший шкільний вік є критичними періодами у формуванні базових компетентностей, які визначають подальший успіх у навчанні, соціалізації та життєвій самореалізації. У цей період у дітей активно розвиваються когнітивна сфера, емоційно-вольові якості, комунікативні навички, а також творче мислення та уява.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Гра виступає природним і найбільш ефективним

засобом забезпечення гармонійного розвитку дитини. Вона поєднує в собі освітній, виховний і розвивальний потенціал, дозволяючи забезпечувати інтеграцію знань, розвиток навичок взаємодії та самовираження. Завдяки грі діти засвоюють соціальні ролі, навчаються вирішувати конфлікти, розвивають мовлення та творчі здібності.

Аналіз ключових положень державних документів, зокрема Закону України «Про освіту», Національну програму «Освіта XXI століття», Закону України «Про дошкільну освіту», «Концепція дошкільного виховання в

Україні», Базового компоненту дошкільної освіти, дає можливість підкреслити актуальність використання ігор як засобу навчання й виховання дітей дошкільного й молодшого шкільного віку. Основною метою цих документів є формування дитини нового покоління: відповідального, вдумливого, креативного, ініціативного, індивідуального, здатного розв'язувати життєві ситуації. У цьому контексті усвідомлення педагогом значущості гри та його вміння інтегрувати її в освітній процес стає важливою передумовою для гармонійного розвитку дитини.

Над проблемою ігрової діяльності працюють Л. Артемова, А. Богуш, Г. Григоренко, Л. Любчак, Т. Поніманська та ін. Вони зауважували, що на всіх етапах розвитку особистості гра розглядається як цікаве та необхідне заняття для її життєдіяльності. Дослідниці вважають, що гра для дитини служить способом занурення в діяльність та взаємодії з дорослими, а також відображенням навколишньої реальності. Через гру дошкільник і молодший школяр має можливість виявляти свої здібності, які не можуть бути застосовані в реальному житті.

Метою статті – розкриття потенціалу гри як засобу гармонійного розвитку дитини дошкільного й молодшого шкільного віку.

Виклад основного матеріалу. Якісний супровід ігрової діяльності в закладі дошкільної й загальної середньої освіти є важливою умовою розвитку особистості дитини й здійснюється через психолого-педагогічний вплив дорослого. Дитяча гра виступає як індикатор соціальних статусів та є одним з основних засобів формування ціннісних орієнтацій особистості.

У Державному стандарті дошкільної освіти зазначено, що ігрова компетентність – це здатність дитини до вільної, емоційно насиченої, спонтанної активності за власною ініціативою, у якій реалізується можливість застосовувати наявні знання та освоювати нові, а також особистісно розвиватися через прагнення дитини брати участь у житті дорослих через утілення своїх інтересів у ігрових та рольових діях в узагальненій формі [1, с. 14].

Реалізація завдань освітнього напрямку «Гра дитини» передбачає збереження самоцінності дитячої гри та відновлення її пріоритетного статусу в освітньому процесі в ЗДО та родинному вихованні, а також формування ігрової компетентності, орієнтованої на розвиток

взаємодії, партнерства та комунікації серед дітей [6, с. 254]

У психологічному словнику гра визначається як вільна діяльність, яка в умовно-узагальненій формі відображає ставлення людини до навколишнього світу, інших людей і до себе. Вона має на меті самовираження індивіда, формування певних типів соціальної поведінки, а також активізацію біологічних і інтелектуальних здібностей особистості [2, с. 112].

Гра позитивно впливає на розвиток психічних процесів, формування нових видів розумової діяльності та засвоєння знань і вмінь у дітей, оскільки в процесі гри відбувається поетапне, поступове освоєння розумових дій, що відбуваються природно й без примусу.

На думку Т. Поніманської, гра є вільною, самостійною діяльністю, що здійснюється за ініціативою дитини, де значною мірою реалізується її бажання виявити свій задум, діяти по-своєму та змінювати реальне життя [7, с. 27]. Коли дитина грається, вона виходить з власних безпосередніх інтересів і потреб.

Суть гри полягає в тому, що важливий не стільки результат, скільки сам процес гри та емоції, що супроводжують ігрові дії. Навіть якщо ситуації в грі є вигаданими, відчуття, які переживає дитина, є цілком реальними. Ця особливість гри має великий виховний потенціал, оскільки педагоги, упливаючи на зміст гри та додаючи до неї різні ролі, можуть викликати позитивні емоції в дітей, які беруть участь у грі.

Гра займає центральне місце в організації життєдіяльності дітей у закладі дошкільної та загальної середньої освіти. Вона наповнює кожен день, кожную вільну від організованих занять хвилину життя дошкільників та молодших школярів. Однак дорослі не завжди правильно визначають свою роль у грі, часто намагаючись нав'язати дітям власні сюжети та правила. Проте гру не можна ігнорувати, важливо навчитися розумно нею керувати, стимулювати ігрову діяльність дітей і забезпечити необхідну підготовку, яка допоможе дітям самостійно визначитися в ігровій ситуації.

У грі розвиваються не лише психічні процеси, такі як мислення, мова, пам'ять та увага, а й важливі якості особистості, зокрема наполегливість, зосередженість та здатність дотримуватися правил. Засобами гри виховуються чуйне ставлення до інших,

милосердя, уміння допомагати іншим, повага до інших та дружба. Завдяки грі уявлення дитини про навколишній світ значно розширюється: до нього входять не тільки предмети та явища найближчого оточення, а й більш широкий спектр предметів, з якими взаємодіють дорослі, і які ще недоступні дитині.

Ігровий процес як зона найближчого розвитку дитини вимагає наявності збагаченого ігрового середовища та педагогічного супроводу з боку дорослих. Гра з дитиною передбачає активність, спостережливість, підтримку, а також розуміння. Старший дошкільник і молодший школяр прагне рівноправних стосунків, де його думка та ініціатива враховуються. Узаємодія під час гри допомагає дитині розвивати навички співпраці, здатність до компромісів і взаєморозуміння, а також сприяє формуванню соціальних навичок і відповідальності. Важливо, щоб дорослий був не лише спостерігачем, а й активним учасником гри, що дозволяє створити атмосферу довіри та взаємоповаги, що є основою здорових і гармонійних стосунків між дитиною та дорослим.

Як підкреслює І. Луценко, ключовим елементом гри виступає роль, що відображає спосіб поведінки людей у ситуаціях, які відповідають суспільним нормам. Саме роль поєднує всі складові гри: через її виконання розкриваються як сюжет (область соціальної реальності), так і зміст (основні аспекти діяльності дорослих та їхніх взаємин, відображених у грі). У грі дитина приймає позицію іншої людини та в межах одного сюжету бачить ситуацію її очима [4].

Якісний супровід ігрової діяльності в закладі дошкільної освіти є важливою умовою для всебічного розвитку особистості дитини. Ігрова діяльність створює сучасній дитині відчуття комфорту, приносить радість, сприяє зміцненню нервової системи, відкриває нові горизонти пізнання світу, формує життєву компетентність, слугує показником соціального статусу та виступає одним із основних засобів формування ціннісних орієнтирів у розвитку дитини. Вона допомагає дитині розуміти взаємини між людьми, взаємодіяти з оточенням, тренуватися діяти в умовних ситуаціях та розвивати впевненість у собі через переживання успіху в ігровій ролі.

Наведемо тематику ігор для дітей старшого дошкільного віку:

- комунікативного спрямування: «Утвори складне слово», «Чого нема», «М'яч лови – речення назви», «Звукове лото», «Назви одним словом», «Упізнай, що в склянці», «Про Тому й Чому», «Скажи по-іншому», «Розкажи, що бачив», «Скороти (розтягни) речення», «Школяр – дошкільник», «Пояснюнки» та ін. [6, с. 305];

- сенсорно-математичного спрямування: «Веселі цифри», «Побудуй будинок», «Хто більше?», «Склади ціле», «Яке число загубилося?», «Усі в ряд», «Хто перший?», «Хто вище?», «Знайди пару», «Добери за формою», «Кожен день на своє місце», «Скільки кроків?», «Обери собі сусіда» [6, с. 148];

- природного спрямування: «Зелені карти», «Лісник», «Що де росте», «З якої гілки «дітки»?», «Коли це буває?», «Вершки й корінці», «Їстівне – неїстівне», «Бігає, літає, повзає, стрибає», «Пори року», «Чиста річка», «Місяць, Сонце, Земля» та ін. [3, с. 241];

- суспільного спрямування: «Як було, як стало?», «Професії», «Знайди пару», «Для чого потрібна ця річ?», «Наведи лад», «Подорож містом (селом)», «Буває – не буває» та ін. [3, с. 241];

- театрального спрямування: «Покажи емоцію рухами», «Ноги», «Музей рекордів», «Подарунок», «Дивовижні танці», «Оживи картинку», «Голос», «Звукоімітатори», «Талант декламації», «Скажи по-різному», «Караоке» та ін. [6, с. 486];

- сюжетні ігри: «Сім'я», «Школа», «Аптека», «Бібліотека», «Поліклініка», «Пожежники», «Служба порятунку», «Пошта», «Банк», «Супермаркет», «Дизайнерська студія», «Ательє мод», «Мандрівники», «Садівники» «Фантастичний зоопарк» та ін. [3, с. 240].

Отже, цікаві ігри викликають у дошкільників інтерес до розв'язання розумових задач: успішне подолання труднощів і досягнення результатів інтелектуальних зусиль дарують дітям задоволення. У процесі гри, за умови грамотного керівництва педагога, відбувається формування дошкільника як особистості. У ході гри розвиваються такі риси психіки, які є необхідними для майбутньої освітньої діяльності та трудової діяльності дитини.

Підвищення ефективності ігор в освітньому процесі забезпечується їх планомірною

організацією. Гра на уроці виступає не самоціллю, а інструментом для навчання та виховання. Як зазначає О. Савченко, місце гри в структурі уроку, її тривалість залежать від поставлених завдань і змісту самої гри. Найбільш ефективними способами впровадження ігрової діяльності в уроки є:

- проведення всього уроку у форматі сюжетно-рольової гри (наприклад, «відвідування» уроків у лісовій школі або виконання завдань мудрої Сови);

- уключення гри як окремого структурного елемента уроку;

- створення кількох ігрових ситуацій упродовж уроку (із залученням казкових персонажів, іграшок тощо).

Наведемо тематику ігор для дітей молодшого шкільного віку:

- лінгвістичні ігри: «Звук і буква», «Хто більше», «Кому це?», «Зціли слова», «Хто найуважніший», «У лісовому магазині», «Пригоди Наголосу», «Утвори речення», «Розкодуй текст», «Збільшуваче скло» та ін.;

- математичного спрямування: «Знайди помилку», «Знаю», «Весела лічба», «Скільки?», «Хто швидше?», «Плутанка», «Парні та непарні числа», «Яке число пропущене?», «Естафета», «Утвори числовий ряд» та ін.;

- екологічного змісту: «Що належить до природи?», «Що росте на грядці?», «Хто зайвий?», «Екологічна павутинка», «Відгадай за

запахом», «Дерева й кущі», «Упізнай мене», «Білочка-зłodійка» та ін.;

- мистецького змісту: «Палітра осені», «Метелики-половинки», «Кольорові кульки», «Домалюй предмет», «Звуки й кольори природи», «Колорит», «Музичний магазин», «Спіймаємо в долоньки» та ін.

Завдання вчителя полягає в тому, щоб під час вибору гри переконатися в її доцільності для уроку, спрямованості на формування загальнокультурних або предметних компетентностей з конкретної дисципліни. Після цього вчитель має зацікавити учнів і залучити їх до гри, забезпечуючи збереження її дидактичного значення на всіх етапах. Правильний вибір гри відіграє ключову роль у забезпеченні її позитивного впливу на гармонійний та інтелектуальний розвиток учнів, засвоєння ними знань, а також формування необхідних умінь і навичок.

Висновки. Отже, гра як засіб гармонійного розвитку є незамінним інструментом навчання та виховання, який дає змогу педагогам і батькам створити умови для повноцінного розкриття потенціалу кожної дитини. Тому надзвичайно важливо організовувати якісну ігрову діяльність, ураховуючи інтереси та індивідуальні потреби дітей, адже саме гра є тим «містком», який веде до гармонії в розвитку особистості

Список використаних джерел

1. Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти). Наказ МОН України від 12.01.2021 № 33 «Про затвердження Базового компонента дошкільної освіти (Державного стандарту дошкільної освіти) нова редакція». URL: <http://surl.li/qjxo> (дата звернення: 20.10.2022).
2. Войтко В. І. Психологічний словник. Київ: Вища школа, 1982. 214 с.
3. Дитина: Освітня програма для дітей від двох до семи років / наук. кер. проекту В.О. Огнев'юк; авт. кол.: Г.В. Беленька, О.Л. Богініч, В.М. Вертугіна [та ін.]; наук. ред. Г.В. Беленька; Київ. у-т ім. Б. Грінченка. Київ: Київ. у-т ім. Б. Грінченка. 2020. 440 с.
4. Луценко І.О. Дитина-дорослий: вчимося спілкуватись. Київ: Світлич, 2008. 156 с.
5. Любчак Л.В., Колеснік К.А. Методика організації ігрової діяльності: практикум. Вінниця: ЦОП «Документ Принт», 2017. 196 с.
6. Методичні рекомендації до Освітньої програми для дітей від 2 до 7 років «Дитина» / наук. ред. Г.В. Беленька, О.А. Половіна, І.В. Кондратець; авт. кол.: Г.В. Беленька, О.Л. Богініч, В.М. Вертугіна, К.І. Волинець та ін. Київ: ТОВ «АКМЕ ГРУП», 2021. 568 с.
7. Організація дитячої ігрової діяльності в контексті наступності дошкільної та початкової освіти: навчально-методичний посібник / За ред. Г.С. Тарасенко. Київ: Видавничий Дім «Слово», 2010. 320 с.

8. Karuk I., Kolesnik K., Kryvosheya T., Pakhalchuk N., Pokhyla S. Trends of implementation of research-experimental activities in preschool educational institutions of ukraine in today's conditions. SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION: Proceedings of the International Scientific Conference. Volume II, May 24th, 2024. 16-26.

References

1. Bazovyi komponent doshkilnoi osvity (Derzhavnyi standart doshkilnoi osvity). Nakaz MON Ukrainy vid 12.01.2021 № 33 «Pro zatverdzhennia Bazovoho komponenta doshkilnoi osvity (Derzhavnoho standartu doshkilnoi osvity) nova redaktsiia». URL: <http://surl.li/qjxo> (data zvernennia: 20.10.2022).
2. Voitko V. I. Psykholohichniy slovnyk. Kyiv: Vyshcha shkola, 1982. 214 s.
3. Dytyna: Osvitnia prohrama dlia ditei vid dvokh do semy rokiv / nauk. ker. proiektu V.O. Ohneviuk; avt. kol.: H.V. Bieliienka, O.L. Bohinich, V.M. Vertuhina [ta in.]; nauk. red. H.V. Bieliienka; Kyiv. u-t im. B. Hrinchenka. Kyiv: Kyiv. u-t im. B. Hrinchenka. 2020. 440 s.
4. Lutsenko I.O. Dytyna-doroslyi: vchymosia spilkuvatys. Kyiv: Svitych, 2008. 156 s.
5. Liubchak L.V., Kolesnik K.A. Metodyka orhanizatsii ihrovoi diialnosti: praktykum. Vinnytsia: TsOP «Dokument Prynt», 2017. 196 s.
6. Metodychni rekomendatsii do Osvitnoi prohramy dlia ditei vid 2 do 7 rokiv «Dytyna» / nauk. red. H.V. Bieliienka, O.A. Polovina, I.V. Kondratets; avt. kol.: H.V. Bieliienka, O.L. Bohinich, V.M. Vertuhina, K.I. Volynets ta in. Kyiv: TOV «AKME HRUP», 2021. 568 s.
7. Orhanizatsiia dytiachoi ihrovoi diialnosti v konteksti nastupnosti doshkilnoi ta pochatkovoi osvity: navchalno-metodychnyi posibnyk / Za red. H.S. Tarasenko. Kyiv: Vydavnychiy Dim «Slovo», 2010. 320 s.
8. Karuk I., Kolesnik K., Kryvosheya T., Pakhalchuk N., Pokhyla S. Trends of implementation of research-experimental activities in preschool educational institutions of ukraine in today's conditions. SOCIETY. INTEGRATION. EDUCATION: Proceedings of the International Scientific Conference. Volume II, May 24th, 2024. 16-26.

Про автора

Катерина Колеснік, докторка філософії(PhD), доцентка кафедри дошкільної освіти Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, Україна, e-mail: katrinkolesnik1@gmail.com;
Світлана Похила, директорка Горбанівського закладу дошкільної освіти (ясла - садок) «Перлина» Агрономічної сільської ради, с. Горбанівка, Вінницький район, Україна, e-mail: pokhila1998@gmail.com;
Надія Комарівська, кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри початкової освіти Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, Україна, e-mail: n.komarivska@gmail.com;
Інна Карук, докторка філософії, старша викладачка кафедри дошкільної освіти Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Вінниця, Україна, e-mail: karuk.i@ukr.net

About the Authors

Kateryna Kolesnik, Doctor of Philosophy (PhD), Associate Professor of the Department of Preschool Education, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: katrinkolesnik1@gmail.com;
Svitlana Pokhyla, Director of the Horbanivka Preschool Education Institution (nursery - kindergarten) "Perlyna" of the Agronomic Village Council, Horbanivka village, Vinnytsia district, Ukraine, e-mail: pokhila1998@gmail.com;
Nadiia Komarivska, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Primary Education, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: n.komarivska@gmail.com;
Inna Karuk, Doctor of Philosophy, Senior Lecturer at the Department of Preschool Education, Mykhailo Kotsiubynskyi Vinnytsia State Pedagogical University, Vinnytsia, Ukraine, e-mail: karuk.i@ukr.net